

1995

La Voix Enfantine De L'apres-60: Refus Du Double Normatif, Recherche Du Double Marginal

Marie-diane Tuyet-mai Clarke

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses>

Recommended Citation

Clarke, Marie-diane Tuyet-mai, "La Voix Enfantine De L'apres-60: Refus Du Double Normatif, Recherche Du Double Marginal" (1995). *Digitized Theses*. 2474.
<https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses/2474>

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Digitized Special Collections at Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Digitized Theses by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact tadam@uwo.ca, wlsadmin@uwo.ca.

**LA VOIX ENFANTINE DE L'APRÈS-60:
REFUS DU DOUBLE NORMATIF, RECHERCHE DU DOUBLE MARGINAL**

by

Marie-Diane T.-M. Clarke

Department of French

**Submitted in partial fulfilment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy**

**Faculty of Graduate Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario
January, 1995**

© Marie-Diane T.-M. Clarke 1995



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your No. Votre référence

Our No. Notre référence

THE AUTHOR HAS GRANTED AN
IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE
LICENCE ALLOWING THE NATIONAL
LIBRARY OF CANADA TO
REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR
SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY
ANY MEANS AND IN ANY FORM OR
FORMAT, MAKING THIS THESIS
AVAILABLE TO INTERESTED
PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE
IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE
PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE
NATIONALE DU CANADA DE
REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER
OU VENDRE DES COPIES DE SA
THESE DE QUELQUE MANIERE ET
SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT
POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE
CETTE THESE A LA DISPOSITION DES
PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP
OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER
THESIS. NEITHER THE THESIS NOR
SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT
MAY BE PRINTED OR OTHERWISE
REPRODUCED WITHOUT HIS/HER
PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE
DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE
SA THESE. NI LA THESE NI DES
EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-
CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU
AUTREMENT REPRODUITS SANS SON
AUTORISATION.

ISBN 0-315-99250-6

RÉSUMÉ

Notre thèse vise à examiner les romans de l'enfance de l'après-60, de France et du Québec, qui représentent la dialectique enfant/adulte, et parallèlement celle qui oppose le personnel et le social, le marginal et l'idéologie dominante. Les ouvrages qui font plus précisément l'objet de cette étude sont ceux où le conflit vécu par un narrateur enfant est inscrit dans la trame thématique et structurelle du texte, qui sont tout entiers paradigmes d'une impossibilité relationnelle. Ils mettent en scène un affrontement entre le regard despotique de l'autre et les tentatives de récupération de soi, entre les paroles mensongères de l'adulte et celles rebelles de l'enfant.

Dans le cadre de cet affrontement, le protagoniste enfant va jusqu'à démonter les rouages de l'énonciation classique et les rapports de force qu'elle implique pour réduire la position maîtresse du narrateur adulte, pour abattre avec elle les figures stéréotypées et s'instaurer dès lors en point de vue axial ou en maître du récit. C'est par conséquent sur le mode de la négation que s'inscrit la voix enfantine: il s'agit d'anéantir l'autre despotique, de parodier ou de mutiler son discours et son histoire, afin d'exposer la faille du système et le gouffre de l'insignifiance sociale. Dans cet élan d'émancipation par rapport aux voix et aux structures institutionnalisées, le narrateur enfant finit par s'identifier

à l'adulte marginal pour célébrer avec lui le triomphe d'un monde désarticulé.

Dans le cadre de cette thèse, nous partons par conséquent d'un survol historique du sentiment littéraire et social de l'enfance pour mettre en évidence l'émergence et l'impact grandissant de cette voix enfantine rebelle. Nous nous penchons ensuite sur certains ouvrages afin d'offrir une étude thématique et une analyse de quelques procédés narratifs employés dans les romans de l'enfance de l'après-60 que nous avons définis.

REMERCIEMENTS

Je remercie Dr. David Bevan, directeur de ma thèse de maîtrise, dont les conseils m'ont conduite vers l'étude de la narration enfantine.

Je voudrais surtout témoigner ma gratitude à l'égard de Dr. Louise Forsyth, qui n'a cessé de nourrir et de renouveler en moi, de par sa gentillesse et ses suggestions, de par ses minutieuses et multiples corrections, le désir d'écrire et l'énergie d'affronter les obstacles du processus doctoral. Dr. Louise Forsyth est devenue, au cours de ces dernières années, l'une des sources de mon inspiration, plus particulièrement en tant que lectrice et que rédactrice.

Le soutien de Dr. Alain Goldschläger a été également des plus précieux. Son travail de correction m'a permis de faire face à certaines de mes lacunes méthodologiques et m'a poussée à dépasser les limites de mon déjà connu pour atteindre le rêve d'un au-delà scriptural toujours meilleur. Dr. Alain Goldschläger a de plus assuré, de par ses interventions auprès du comité, la continuation de mon travail.

Je remercie également le département de français de l'université de Western Ontario qui a facilité la poursuite de mes progrès. Je soulignerai en outre les bourses accordées par le département, par le gouvernement provincial de l'Ontario et par le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada, dont le rôle financier a certainement alimenté mes aspirations

universitaires.

D'autre part, je voudrais souligner les encouragements de mes amis de London et de Saskatoon, ainsi que le soutien de la secrétaire du département de français de l'université de la Saskatchewan, Kathy Swann, quant au travail d'impression.

Je dois enfin reconnaître l'importance de mes deux familles française et canadienne, dont l'amour et l'indulgence durant ces dernières années ont permis les caprices égoïstes de ma curiosité intellectuelle.

Mais, sans le soutien matérielle, psychologique et culinaire que représente mon mari, Paul Clarke, aurais-je vraiment pu terminer cette thèse?

J'~ dédie mon travail à Paul

et à tous les enfants dont le seul rêve est celui
de vivre aimés.

QUELQUES PAROLES FAMILIALES SUR L'ENFANT

Quand me sourit ton image,
Quand je pense à ton visage,
Mon coeur s'éclaire d'une grande lumière.
Si Dieu voulait me céder un coin du ciel
Je t'offrirai aussitôt un petit paradis.
Papa

L'enfant est doux, sensible,
mais il peut aussi être sauvage et malicieux.
L'enfant est tout.
L'enfant est sans défense. Il a peur des adultes.
C'est pourquoi il a besoin d'un éducateur honnête,
généreux et aimant qui puisse lui offrir la
perspective d'un avenir heureux.
Mais quel est le parent qui soit apte à se
sacrifier totalement à cette cause?
C'est la question que souvent, je me pose.
Maman

Chaque enfant a sa propre personnalité et possède des traits de caractère naturels que l'adulte découvre et auxquels celui-ci doit s'adapter.

Néanmoins, à travers cette individualité enfantine, il y a toujours une très grande sensibilité sous-jacente, plus ou moins extériorisée, que l'adulte se doit de prendre en compte à tout moment afin d'éviter un blocage psychologique chez l'enfant. En effet, celui-ci n'est pas dupe et reconnaît de vrais sentiments.

Parents, soyez honnêtes avec lui en lui témoignant de l'affection et en vous efforçant de lui accorder toute l'attention qui lui revient, pour son équilibre psycho-affectif.

Comprendre un enfant, c'est se mettre à sa portée et le faire évoluer de façon intelligente du mieux que l'on peut, c'est lui préparer un avenir équilibré.

Ma soeur Lydie et Franck

Ce qu'on aime chez les enfants, c'est cette simplicité naturelle et cette façon d'agir spontanément. L'enfant est sans intention. Il est paisible et innocent. Il ne commet pas de violation.

L'enfance est une étape qui influe indiscutablement sur le comportement de l'individu dans la vie. L'enfant est un être qu'il faut guider. C'est pourquoi, être parent est une tâche bien difficile à appréhender et à gérer.

Mon frère Yvan et Véronique

Le parent, marqué par une enfance qui ne l'a pas satisfait ou par des difficultés qu'il rencontre dans le quotidien, parvient mal, parfois, à se consacrer à l'éducation de son enfant. Car il peut se sentir prisonnier de l'enfant et le rendre inconsciemment responsable de son désarroi. Ce constat nous rappelle la nature malheureusement "humaine" du parent. Nature qui ne peut garantir que l'adulte saura affronter toutes les épreuves que l'éducation d'un enfant impose.

Mon frère Dalhuis et Christine

TABLE DES MATIÈRES

ATTESTATION DE SOUTENANCE	ii
RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS	v
TABLE DES MATIÈRES	ix
ABRÉVIATIONS	xiii
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE I: Voix enfantines, voix marginales: leur émergence dans l'histoire de la littérature française et québécoise	
	7
I. L'émergence de l'enfant littéraire en France ..	8
II. L'émergence de l'enfant littéraire au Québec..	14
III. L'émergence de l'enfant-narrateur en France et au Québec	19
IV. Voix enfantine, voix multiple: de la voix féminine à la voix marginale	28
1. L'émergence des voix féminines et marginales en France	30
a. La Française, être marginalisé	30
b. La Française et la voix solidaire de la marginalisation féminine	32
c. La voix féminine et la voix enfan- tine en France: voix solidaires ...	35
d. Le personnage féminin français, figure du monde marginalisé	38
2. L'émergence des voix féminines et margi- nales au Québec	43
a. La Québécoise, être marginalisé	43
b. La Québécoise et la voix solidaire de la marginalisation féminine	48
c. La voix féminine et la voix enfantine au Québec: voix solidaires	55
d. Le personnage féminin québécois, figure du monde marginalisé	62
Notes	65
 CHAPITRE II: De la confrontation entre voix enfantines et voix adultes à la confrontation entre voix marginales et discours dominant: une analyse comparative et thématique	
	84

I. Les six auteurs et la confrontation adulte/ enfant, opprimé/oppresseur dans leurs oeuvres: un survol comparatif	84
1. De la confrontation adulte/enfant à la confrontation adulte/société	84
2. De la confrontation adulte/enfant à la confrontation oppresseur/opprimé	98
II. La relation enfant/adulte dans les six romans du corpus: une relation ambivalente et douloureuse: du parent idéal au parent menaçant	104
1. L'enfant et ses attentes: un besoin d'amour	105
2. Les parents: un contact verbal ou paralinguistique	110
3. Les parents: une incapacité de satisfaire les besoins affectifs de l'enfant	118
a. Un esprit affairé	118
b. Une physionomie et une gestuelle de la fermeture	120
c. Une incapacité à établir un véri- table contact dialogique	122
d. Un refus du langage émotionnel	125
e. Un amour façade	129
f. Un amour qui dépossède	132
g. Un amour qui avale	141
h. Un amour répulsif et violent	146
i. Un amour absent	155
j. La solitude de l'enfant	163
k. Une perception ambivalente du monde parental	168
III. La relation enfant/adulte dans les six romans du corpus: une relation ambivalente et dou- loureuse: de l'enfant soumis à l'enfant rebelle	170
1. Se soumettre	170
2. Refuser la soumission	172
3. S'enfermer pour repousser l'adulte	175
4. Se détruire pour ne plus être avalé	179
5. Rendre au corps sa mobilité pour fuir l'adulte	182
6. Fuir dans un monde imaginaire, libéré des lois adultes	183
7. Changer les règles du jeu adulte pour reposséder son moi	185

8. Agresser l'adulte pour reposséder son moi	189
9. Dénoncer ou agresser la société oppres- sive pour affirmer son droit à l'exis- tence	190
10. Une lutte ambivalente face au monde adulte	200
Notes	206

CHAPITRE III: La confrontation entre le mot de l'adulte et le mot de l'enfant, entre le discours de l'opprimeur et le dis- cours de l'opprimé: une analyse compara- tive, linguistique et narratologique	223
I. La parole enfantine aliénée: condamnée à se calquer sur la parole adulte	224
1. La parole adulte est réductrice	224
2. La parole adulte assujettit la parole enfantine	226
3. L'être enfantin s'égare et s'oublie dans la parole de l'autre	230
4. La parole de la fille est violée et assujettie pour qu'elle reproduise la parole dominante	232
5. La parole adulte condamne l'enfant à l'inexistence verbale et ontologi- que: elle mine toute possibilité d'échange dialogique entre le parent et l'enfant	237
II. Le refus de la soumission et de l'imitation: la parole de l'enfant se rebelle	241
1. De la révolte silencieuse au cri de la révolte	243
2. Du plaisir d'écrire au plaisir de nommer	246
3. Du plaisir de dire au rire du dire	252
4. Du refus du langage officiel au plaisir du mot non-conventionnel	259
5. Un plaisir de déhiérarchiser la phrase adulte	268

III. Une confrontation au niveau du discours: un langage mi-enfantin mi-adulte	275
1. Un pseudo-langage enfantin	278
2. Un langage mi-adulte	287
IV. La confrontation entre la voix ou la perspective enfantines et celles de l'adulte	291
1. <u>L'Avalée des avalés</u> et <u>L'Enfant et les hommes</u> : l'enfant comme instance ou perspective narrative dominante pour marquer un refus de l'autre	294
2. <u>Enfance</u> et <u>Les Mensonges d'Isabelle</u> . un dédoublement narratif voix adulte/voix enfantine pour renforcer un refus de la norme	305
3. <u>Les Portes tournantes</u> : une "polyphonie musico-littéraire" qui place la voix enfantine au coeur de la problématique marginale	317
4. <u>Les Prunes de Cythère</u> : un dédoublement narratif à l'infini pour célébrer la voix marginale et le refus du système	324
a. Anonymat des personnages	325
b. Multiplicité du je-narrateur	326
c. Confusion et rotation de l'instance narrative	335
Conclusion	343
Notes	351
BIBLIOGRAPHIE	359
VITA	384

ABRÉVIATIONS

Dans le but d'alléger nos notes de références, nous raccourcirons les titres des ouvrages cités en nous arrêtant au premier élément nominal ou syntagmatique, précédé le cas échéant d'un déterminant--article défini ou indéfini, adjectif possessif ou démonstratif--et auquel nous ajouterons trois points de suspension quand il s'agira d'un article de journal ou de revue. Quant aux titres des six romans qui constituent notre corpus, nous nous servirons d'abréviations adoptant la forme de sigles et précédant l'indication de la page, le tout placé entre parenthèses et suivi directement du numéro de pagination--sans employer l'indication "p". Nous dressons ici la liste alphabétique des six abréviations:

- A :** L'Avalée des avalés. Paris: Gallimard, 1966.
E : Enfance. Paris: Gallimard, 1983.
EH: L'Enfant et les hommes. Montréal: Pierre Tisseyre, 1978.
M : Les Mensonges d'Isabelle. Montréal: Québec/Amérique, 1983.
PC: Les Prunes de Cythère. Paris: Minuit, 1975.
PT: Les Portes tournantes. 1984. Montréal: Boréal, 1990.

Les citations anglaises ont été traduites par Marie-Diane et Paul Clarke. Les traductions françaises apparaîtront en note.

The author of this thesis has granted The University of Western Ontario a non-exclusive license to reproduce and distribute copies of this thesis to users of Western Libraries. Copyright remains with the author.

Electronic theses and dissertations available in The University of Western Ontario's institutional repository (Scholarship@Western) are solely for the purpose of private study and research. They may not be copied or reproduced, except as permitted by copyright laws, without written authority of the copyright owner. Any commercial use or publication is strictly prohibited.

The original copyright license attesting to these terms and signed by the author of this thesis may be found in the original print version of the thesis, held by Western Libraries.

The thesis approval page signed by the examining committee may also be found in the original print version of the thesis held in Western Libraries.

Please contact Western Libraries for further information:

E-mail: libadmin@uwo.ca

Telephone: (519) 661-2111 Ext. 84796

Web site: <http://www.lib.uwo.ca/>

INTRODUCTION

Les enfants n'ont ni passé ni avenir et ce qui n'arrive que très rarement à l'adulte, ils jouissent du présent. Ils ont de l'imagination et de la mémoire: justement ce que les vieux n'ont plus. Ils en tirent usage pour les jeux et leurs amusements.

C'est par elles qu'ils répètent ce qu'ils ont entendu dire, qu'ils essaient de faire ce qu'ils ont vu faire. C'est par elles qu'ils se transportent dans des lieux enchantés, que bien que seuls, ils se déplacent dans de flamboyantes voitures, qu'ils deviennent tout à coup de grands capitaines et prennent un grand plaisir à être victorieux face à l'ennemi, flou mais terrassé. C'est par elles qu'ils sont présidents et riches.

Les hommes sont comme les enfants qui voient tout en grand: les maisons, les meubles, les animaux. C'est parce que cette majorité d'hommes sont réellement tout petits.

Roger Dias Das Almas

"Aux enfants qui habitent leurs rêves
Aux adultes qui rêvent de rêver."

Jacques Flamand

Notre thèse s'efforcera de mettre en lumière la place symbolique que la voix enfantine occupe au XXe siècle dans certains romans contemporains à la première personne, de France et du Québec, qui s'adressent au lecteur adulte. Les ouvrages qui nous préoccupent ici se caractérisent en fait par une superposition ou confusion des instances, des perspectives et des idiolectes--ou pseudo-idiolectes--enfantins et adultes. Autrement dit, si l'enfant-narrateur désigne la voix dominante dans ces ouvrages, il partage cependant avec l'adulte son espace figuratif, narratif et illocutoire.

Avant d'examiner les stratégies narratives que l'auteur utilise pour rendre compte de ce dédoublement de la parole enfantine, notre démarche préliminaire consistera à situer, dans un premier chapitre, la voix littéraire de l'enfant--de l'enfant en général, de la fille en particulier--dans un contexte historique. Il s'agira de préciser en quoi celle-ci correspond à la conscience sociale d'une époque ou d'un espace géographique et de replacer la narration enfantine d'aujourd'hui dans l'évolution historique de la littérature française et québécoise de l'enfance et de la femme, depuis les années noires d'un silence oppresseur jusqu'à l'époque d'une prise de parole libératrice. Le survol rétrospectif que nous serons ainsi amenée à tracer nous permettra de mieux saisir l'efficacité de la voix enfantine et son impact autrement grandissant dans l'univers romanesque actuel. Il nous conduira de plus à révéler l'émergence littéraire de la parole enfantine rebelle et plurielle qui coïncide, dans le contexte français et québécois, au processus de prise de conscience douloureuse et à celui d'affirmation d'un monde marginal, féminin et masculin, enfantin et adulte.

Le type de romans de l'enfance que nous avons sélectionné se construit ainsi sur un mode conflictuel, puisque racontant la coexistence de deux forces oppositionnelles, de deux mondes parallèles qui entrent en collision, celui de l'enfant et

celui de l'adulte. Les rapports familiaux et humains convergent par conséquent vers deux pôles incompatibles qui tentent néanmoins de se rapprocher: les barricades de l'antagonisme se dressant entre le je-enfant et l'autre adulte, entre le personnel et le social dont celui-ci est le porte-parole. Afin d'appuyer cette hypothèse, nous procéderons à l'analyse fouillée de six textes français et québécois publiés après 1960: L'Avalée des avalés (1966) de Réjean Ducharme, Les Prunes de Cythère (1975) de Jeanne Hyvrard, L'enfant et les hommes (1978) de Francis Bossus, Les Mensonges d'Isabelle (1983) de Gabrielle Poulin, Enfance (1983) de Nathalie Sarraute et Les Portes tournantes (1984) de Jacques Savoie. Il va de soi que le choix de ces textes est rattaché à l'intention d'illustrer la variété des scénarios thématiques et structurels que nous envisagerons au cours de cette thèse. Mais en premier lieu, ces romans nous serviront de points de départ dans notre deuxième chapitre pour mettre en relief, au niveau figuratif et thématique, la problématique tensionnelle que nous venons de mentionner. Une étude comparative des six textes nous conduira en effet à faire ressortir chez l'enfant l'impossibilité de résoudre la dialectique de l'un et du double: puisque tiraillé entre le rêve d'un passé idyllique et la réalité tragique du monde adulte, entre le désir de conformisme ou de soumission et le besoin d'affirmer sa différence, entre le danger de se perdre dans l'imitation et le penchant à la transgression--qui entraîne ou le risque de sombrer dans le vide social du paria ou la possibilité d'une redécouverte de soi. Les hésitations enfantines sont d'ailleurs nourries par l'ambivalence du comportement adulte qui invite tour à tour au rapprochement et à l'éloignement, qui suggère la recherche mais aussi l'impossibilité d'une complicité; autrement dit, qui fait naître chez l'enfant des tendances à la fois pro-adultes et anti-adultes. Or, à cette bipolarité relationnelle fait écho un déchirement intérieur, une conscience prise "entre la vie et la mort" puisque si

l'enfant penche du côté de l'adulte ou du social, il perd sa substance, et s'il choisit le personnel, il "s'éloign[e] dans la folie et la solitude"¹. C'est donc dans le dédoublement que l'enfant trouve le moyen de maintenir le statu quo et, partant, celui d'assurer sa survivance. Notre deuxième chapitre visera d'autre part à démontrer que l'affrontement enfant/adulte s'élargit, dans les romans sélectionnés, pour se greffer à la lutte qui oppose tout marginal et le discours dominant. Un lien s'établit par conséquent entre la menace d'assimilation vécue par l'enfant sur le mode personnel et celle vécue par les populations minoritaires ou opprimées sur le mode collectif. L'histoire de l'enfant devient ainsi métaphore d'une autre histoire.

Suivra un troisième chapitre dont l'objectif sera d'étudier l'entremêlement des idiolectes ou pseudo-idiolectes enfantin et adulte dans les ouvrages de notre corpus. Car, si le jeu thématique se situe au niveau de la confrontation enfant/adulte, le discours reflète lui aussi la tension chez le narrateur entre le désir d'imiter et celui de repousser le langage de son aîné. Nous examinerons ainsi le processus de refus d'intégration totale au niveau d'un langage enfantin qui se situe en marge du discours normatif. Il est question d'un langage qui raconte, à travers sa déstructuration et ses ellipses phrastiques ou sémantiques, le drame de l'être privé d'espace physique et ontologique, mais qui témoigne en même temps de l'effort enfantin de récupérer les mots adultes pour fabriquer à son tour un langage bien à lui. Le discours et le récit semblent dès lors reproduire une sorte de 'langage mixte' où les interlocuteurs enfant et adulte s'affrontent et se sondent. Or, le décalage entre la syntaxe et les mots de l'enfant et ceux de l'adulte contribue à railler les clichés et le dispositif d'interdictions et de restrictions que l'adulte procrée, à dénoncer tout impérialisme linguistique qui enserre l'opprimé dans les filets des mots fanatiques. Il marque enfin la tentative d'établir un code commun, un langage

de la solidarité, non pas entre l'enfant et l'adulte normatif, mais entre le marginal enfant et le marginal adulte. Il s'agit donc d'un nouveau langage et d'une nouvelle écriture qui se construit hors de la littérature traditionnelle afin de signifier le droit à une existence.

L'exploitation des procédés de type narratologique fera également l'objet de notre troisième chapitre. Il convient d'indiquer à cet égard que la structure narrative des six romans rend compte d'un renouvellement des techniques narratives que le roman subit en France et au Québec depuis les années 40, notamment de l'exploitation de plus en plus privilégiée par le romancier contemporain des techniques narratives de dédoublement et de multiplication. Or, cette émergence de nouvelles techniques narratives coïncide de toute évidence à l'effort de la part du romancier de figurer la nouvelle réalité humaine, d'une subjectivité fragmentée car en désarroi. Nous ajouterons, pour le contexte québécois, que les techniques scripturales servent aussi, à partir des années 60, comme moyen de signifier le refus du carcan colonial². Nous signalons par conséquent, dans les romans sélectionnés, un phénomène de dédoublement ou de multiplication au niveau de l'acte narratif, sur le plan temporel et spatial, aboutissant à un entremêlement parfois déroutant des voix enfantine(s) et adulte(s). Or, le chevauchement des personnages enfant(s) et adulte(s), que révèle entre autres le jeu déconcertant des pronoms, traduit le va-et-vient entre mouvement d'intégration et mouvement d'exclusion, entre désir d'imitation et refus de l'autre adulte. Mais si le changement et la confusion des points de vue traduisent la tension relationnelle et le malaise intérieur que vit l'enfant dans sa situation marginale, ils participent aussi à la fluctuance et à la disponibilité de la voix enfantine qui accède dès lors à la multitude des destinées colonisées. L'organisation plurivalente des textes suggère ainsi la possibilité d'une issue au drame existentiel: à savoir la recherche des voix

solidaires par lesquelles la solitude du moi enfantin ou marginal trouve un certain dépassement. Elle marque d'ailleurs la volonté d'ébranler les valeurs de la société normative: puisque l'entremêlement des visions évoque une rupture avec la tradition étatique et centralisée.

Notre étude contribuera par conséquent à mettre en lumière une esthétique romanesque visant à reproduire le déchirement de l'être enfantin piégé entre les échos de la voix personnelle et celles de la voix conventionnelle, et parallèlement à raconter la non-histoire du marginal collectif à travers celle de l'expérience individuelle enfantine. Avant de nous lancer dans cette étude, signalons que nous utiliserons le terme "enfant" sans distinction d'âge, pour désigner tout jeune narrateur, foetal, nourrisson, pré-adolescent ou adolescent. En effet, l'âge perçu comme indice biologique ne doit pas être pris en compte dans le cadre de cette thèse. C'est plutôt l'âge en tant qu'indice littéraire, et plus précisément l'opposition entre l'enfance-symbole d'une renaissance et l'époque adulte-symbole d'une mort qui doivent ici capter notre attention. Autrement dit, il ne s'agira pas de distinguer trois ou plusieurs âges dans les romans sélectionnés, mais exclusivement deux âges qui s'affrontent. Soulignons, dans ce même ordre d'idées, que les six enfants qui passeront sous le scalpel de notre analyse n'évoquent pour la plupart que des constructions littéraires, des structures hyperboliques qui ne correspondent pas tout à fait à l'enfant référentiel. Ce sont des êtres manufacturés qui reprennent certainement quelques gestes ou paroles de l'enfant réel, mais qui possèdent aussi certaines particularités adultes, une précocité parfois déroutante, qu'explique la plurivalence symbolique de leur personnage.

Chapitre I: Voix enfantines, voix marginales: leur émergence dans l'histoire de la littérature française et québécoise

Dans ce premier chapitre, nous commencerons par examiner de plus près le groupe nominal 'enfant-narrateur'. Cette combinaison de termes ne manque pas en effet de susciter une attention toute particulière puisqu'elle correspond au niveau étymologique à la formule paradoxale: 'celui qui ne parle pas parle'³. Or, la contradiction qui ressort du contenu étymologique de cette expression 'enfant-narrateur' est symptomatique d'un changement d'attitudes qui s'est opéré au cours des siècles à l'égard de l'enfant social et parallèlement de l'enfant littéraire. Car si les romanciers se plaisent de plus en plus aujourd'hui à exploiter la figure enfantine et à accorder à l'enfant le droit de la parole, ce phénomène est en fait relativement récent. Rappelons à ce sujet les propos de Margaret Mead:

Children are newcomers as a subject of literature, newcomers in the study of human physiology and anatomy, newcomers in the social sciences.⁴

Dans son étude du protagoniste enfant au Canada anglais et français, Theresia Quigley fait écho à l'anthropologue américaine tout en précisant:

Indeed, the first fully developed child character to appear in this genre is W.O. Mitchell's Brian O'Connell in that author's first novel, Who Has Seen the Wind? which appeared in 1947.⁵

Afin de mieux saisir la portée de ces remarques, nous évoquerons les étapes principales qui jalonnent le cheminement du "sentiment de l'enfance"⁶ en France comme au Québec. Nous survolerons parallèlement les deux histoires de l'enfant social et de l'enfant littéraire, nous appropriant à cet égard l'argument de Peter Coveney:

To suggest a relation between literature and society might seem to imply that too much, perhaps, is to be explained too easily by too little. But without proposing anything rigid, it is generally acceptable that [...] [t]he sense of cosmic strain

and social disorder in Shakespeare derived in some way from the dissolution of medieval society that was in process, and the discoveries of the new cosmology into the central interests of the drama [...] It is this sort of relation between a society and its literature which lies between modern society and the theme of childhood in nineteenth-- and twentieth--century literature. There is a similar relation between theme and context.'

I. L'émergence de l'enfant littéraire en France

Le sens étymologique du mot 'enfant', 'celui qui ne parle pas', est de toute évidence symbolique puisque révélant la position subalterne à laquelle les plus jeunes ont été relégués pendant des siècles dans la société et dans la littérature. Durant les époques classiques, l'enfant représente effectivement pour l'adulte un être privé de consistance sociale. Il est d'ailleurs significatif à cet égard que les mots 'fils', 'valet' et 'garçon' désignent en ancien français aussi bien l'enfant que les "rapports féodaux ou seigneuriaux de dépendance"⁸. Tout en soulignant cette notion d'assujettissement, Philippe Ariès rappelle que c'est au XVIIe siècle que l'enfant reçoit un costume distinct de celui de l'adulte, plus archaïque⁹; mais il ajoute que "le sentiment de l'enfance" commence en fait à prendre le sens que nous lui donnons à partir du XVIIIe siècle¹⁰. La grande nouveauté de ce siècle est d'ailleurs la vulgarisation des portraits d'enfants seuls¹¹. En plaçant de plus les tout-petits au centre des portraits de famille, l'adulte du XVIIIe siècle accorde à l'enfant un droit à l'existence artistique. C'est néanmoins le XVIIIe siècle qui reconnaît le caractère autonome des plus jeunes. Car aux XVIe et XVIIe siècles, malgré le nouveau regard que l'artiste adresse à l'enfant et les changements qui commencent à s'observer au niveau social, l'opinion générale continue à discréditer les plus jeunes, à leur attribuer une nature "mauvaise" qui doit être asservie,

ou du moins une nature insignifiante.

La persistance de cette vision archaïque de l'enfant transparait à travers les propos des écrivains de l'époque ou de leurs personnages, des propos qui ne manquent pas de fâcher l'oreille contemporaine. Nous songeons entre autres, après Philippe Ariès, à la phrase "la petite ne compte pas" qui concerne la Louison du Malade imaginaire de Molière: ainsi réduite au néant parce qu'appartenant à l'univers du babil enfantin¹². C'est plutôt un certain mépris qu'affiche La Fontaine à l'égard de l'enfant. "On sait que La Fontaine a toujours parlé de l'enfance avec sévérité", observent d'ailleurs René Groos et Jacques Schiffrin¹³. Si l'on parcourt l'oeuvre de ce fabuliste du XVIIe siècle, nous constatons effectivement que deux concepts, de "sottise" et de "friponnerie", reviennent souvent pour qualifier la jeunesse¹⁴. Au portrait déplaisant ou pitoyable du garçon et de la fille fait de plus écho le ton d'une lettre que La Fontaine adresse à sa femme: celle du 19 septembre 1664 dans laquelle il avance que "[s]on humeur n'[est] nullement de [s]'arrêter à ce petit peuple"¹⁵. N'est-il pas d'ailleurs ironique que les fables de cet écrivain destinées aujourd'hui au lecteur enfant méconnaissent et dénigrent cet enfant même? Or, l'image dépréciante des plus jeunes qui transparait chez La Fontaine résulterait selon Philippe Ariès de la démographie de l'époque, à savoir d'un taux de natalité et de mortalité infantiles particulièrement élevé: si l'enfant mourait, commente l'historien, "la règle générale était qu'on n'y prit pas trop garde, un autre le remplacerait"¹⁶. Cette explication est certes fort intéressante mais guère suffisante. À notre avis, il faudrait surtout insister sur un autre facteur d'ordre social et moral que les écrivain(e)s du XXe siècle se plaisent à dévoiler et à exploiter dans leur trame romanesque: à savoir l'attitude discriminatoire que l'autorité masculine a longtemps imposée aux consciences, attitude qui consiste à rabaisser l'enfant comme la femme.

Nous y reviendrons ultérieurement lorsque nous évoquerons l'étroite relation entre l'émergence de la littérature féminine et celle de la littérature enfantine.

Nous devons également rappeler le concept d'éducation des jansénistes, d'un Cyran ou d'un Arnauld, qui persiste du XVII^e siècle jusqu'à la Révolution. Partant de la théorie de Jansénius exposée dans l'Augustinus (1640), ces derniers se réfèrent à l'enfant vulnérable et impur que seule une formation morale, particulièrement ascétique, peut diriger vers l'innocence et le salut. L'adulte s'octroie ainsi le devoir 'hautement divin' d'aider l'enfant à retrouver la grâce baptismale et à lutter contre ses mauvais instincts; objectif qui préoccupe d'ailleurs les enseignants de Port-Royal et les maîtres des Petites Écoles fondées au XVII^e siècle--détruites en 1660. Or, pour Rousseau, au XVIII^e siècle, c'est au contraire l'adulte qui présente un danger pour l'enfant. À la différence du modèle que La Fontaine offre des plus jeunes, un modèle à ne pas imiter, ou à celle de l'être vicié qu'évoquent les disciples de Jansénius, la vision rousseauienne de l'enfant est en effet associée à celle de l'innocence primitive. "Tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme", affirme Rousseau¹⁷. C'est, d'après l'auteur de l'Émile, la nature et non l'apprentissage d'une culture et d'une civilisation qui engendre et sauvegarde la pureté de l'âme enfantine:

Peuples, sachez donc une fois que la nature a voulu vous préserver de la science, comme une mère arrache une arme dangereuse des mains de son enfant; que tous les secrets qu'elle vous cache sont autant de maux dont elle vous garantit, & que la peine que vous trouvez à vous instruire n'est pas le moindre de ses bienfaits. Les hommes sont pervers; ils seroient pire encore, s'ils avoient eu le malheur de naître savans.¹⁸

Or, pour remédier aux maux de la civilisation adulte et maintenir l'état de nature, Rousseau recommande un repli sur soi à l'instar des jansénistes. Mais alors que ceux-ci voient

dans le repliement le moyen de soustraire l'enfant à lui-même et à la nature, de lui interdire le plaisir des facultés sensorielles¹⁹, Rousseau prétend au contraire que l'on doit favoriser chez l'enfant "ses plaisirs" et son "aimable instinct"²⁰, autrement dit lui laisser "l'exercice de la liberté naturelle"²¹. Rousseau explique que l'apprentissage de la raison est en fait susceptible de miner la pureté naturelle de l'enfant:

C'est, me répondez-vous, le temps de corriger les mauvaises inclinations de l'homme; c'est dans l'âge de l'enfance, où les jeunes sont moins sensibles, qu'il faut les multiplier, pour les épargner dans l'âge de raison. Mais qui vous dit que tout cet arrangement est à votre disposition, et que toutes ces belles instructions dont vous accablez le faible esprit d'un enfant ne lui seront pas un jour plus pernicieuses qu'utiles? [...] Et comment me prouverez-vous que ces mauvais penchants dont vous prétendez le guérir ne lui viennent pas de vos soins mal entendus, bien plus que de la nature?²²

Indiquons au passage la notion d'un certain absolutisme parental formulé par Locke. Celui-ci estime que l'autorité adulte doit prévaloir aux dépens de la liberté enfantine. Il va jusqu'à soutenir le bien-fondé du châtiment dans le cas où l'enfant refuserait obstinément d'obéir: "Stubbornness and an obstinate Disobedience, must be master'd with Force and Blows: For this there is no other Remedy"²³. Rousseau recommande plutôt le respect du tempérament naturel de l'enfant: celui-ci ne devant "rien obtenir parce qu'il le demande, mais parce qu'il en a besoin" et ne devant "rien faire par obéissance, mais seulement par nécessité"²⁴. "Les mots d'obéir et de commander seront proscrits [même] de son dictionnaire", ajoute-t-il²⁵.

Or, Michel Tournier affirme que la notion la plus révolutionnaire qui s'exprime dans l'Émile est précisément celle de l'enfant lui-même²⁶. Sous la plume de Rousseau, l'enfant acquiert en effet une personnalité propre: il ne désigne plus une variante de l'adulte, mais un être à part

entière. Car selon l'auteur de l'Émile, on ne doit point "cherch[er] [...] l'homme dans l'enfant, sans penser à ce qu'il est avant que d'être homme"²⁷; "il faut considérer l'homme dans l'homme, et l'enfant dans l'enfant"²⁸.

C'est finalement au XIXe siècle que l'être enfant est singularisé de manière définitive et globale. L'engouement général pour les plus jeunes transparait alors au niveau de la structure familiale: qui passe d'un type ancien fondé sur "l'autorité paternelle et [...] la gestion domaniale" à un type moderne "axé sur l'enfant"²⁹. Désormais, il ne s'agit plus de privilégier certains fils pour assurer la transmission du patrimoine: tout enfant doit être pris en charge. La famille renaît dès lors comme "sentiment ou comme valeur"³⁰. Mais nous devons avant tout signaler au XIXe siècle un certain éveil des consciences à l'égard et de la part des voix marginalisées, qu'elles soient ouvrières, féminines ou enfantines. Cet éveil est évidemment lié à l'avènement de l'ère industrielle qui, attirant sur le marché du travail la main-d'oeuvre féminine et enfantine, rapproche plus étroitement hommes et femmes, adultes et enfants. Il est de plus stimulé par la pensée socialiste qui, prônant un partage plus égal des biens et du pouvoir, sert de tremplin à la lutte prolétarienne et féminine. Il faudrait certes nuancer ces généralisations et révéler les différents courants philosophiques qui alimentent plus spécifiquement la révolte et, parallèlement, la prise de parole des femmes qui suscitent ou du moins accélèrent l'émergence de l'enfant dans la société.

De toute évidence, à l'émergence de l'enfant social correspond celle de l'enfant fictif au XIXe siècle: l'écrivain s'intéressant d'autant plus à celui-ci qu'il déplore le sort des enfants réels pris au piège dans l'engrenage industriel. Nous pouvons même avancer que le XIXe siècle littéraire se plaît à célébrer l'innocence enfantine et qu'à l'instar d'un Victor Hugo, d'aucuns se penchent alors sur la misère des plus

jeunes. Nous assistons ainsi, après les signes avant-coureurs des siècles précédents, à une explosion des romans de l'enfance ou de la jeunesse: citons entre autres François le Champi (1847-8) ou La Petite Fadette (1849) de George Sand, François le Bossu (1863) de la Comtesse de Ségur, Les Enfants du capitaine Grant (1867) de Jules Verne, Le Petit Chose (1868) ou Jack (1876) d'Alphonse Daudet, les Souvenirs d'enfance et de jeunesse (1883) d'Ernest Renan. Cet intérêt pour le jeune protagoniste se manifeste également au niveau des traductions: ainsi la parution de Pierre l'Ebouriffé (1845) de Heinrich Hofmann, de David Copperfield ou d'Oliver Twist de Charles Dickens publiés par Hachette en 1862 et 1864.

Si les écrivains du XIXe siècle s'emparent ainsi de l'enfant pour en faire l'un de leurs personnages privilégiés, ils vont jusqu'à reconnaître la spécificité du public enfantin--public qui grossit depuis l'établissement de l'enseignement obligatoire. La littérature pour enfants s'affirme alors comme réalité après avoir été longtemps une littérature annexée³¹, dépendante de la littérature pour adultes dont elle empruntait ou adaptait les ouvrages³². Nous nous bornerons ici à mentionner la publication chez Rusand de L'Encyclopédie des enfants en 1823, à Lyon et à Paris. Toutefois, si certains spécialistes de la jeunesse--tel François Fréville, particulièrement connu pour sa Vie et mort républicaine du petit Émilien et sa Vie des enfants célèbres--connaissent au XIXe siècle un succès évident, il faut attendre jusqu'au XXe siècle³³ pour que la littérature enfantine amorçe son "âge d'or".

Considéré d'un peu plus près, gagnant de plus en plus en importance, l'enfant devient au tournant du siècle l'objet d'une investigation psychanalytique. Le pragmatisme freudien ôte alors à l'enfant une part de cette innocence que lui donnaient Rousseau et ses successeurs, mais il lui concède en contrepartie une richesse nouvelle qui le projette dès le début du XXe siècle au premier plan des sciences humaines. À

leur tour, théoriciens, psychologues, anthropologues, psychiatres pédiatres, linguistes placent l'enfant sous la lentille de leur microscope et le dissèque pour découvrir enfin un être complexe: un Gesell, un Érikson, un Watson, un Wallon, un Piaget se donnent ainsi la main pour exécuter autour des plus jeunes leur danse scientifique. Or, à cette orientation scientifique qui favorise la découverte de l'enfant en tant qu'être autonome et parallèlement le développement de l'institution scolaire, s'ajoutent d'autres facteurs qui contribuent à faire de l'adolescent "le héros de notre XXe siècle"³⁴. Nous songeons aux contre-coups des guerres mondiales, à la crise économique de 1929, à la remise en question de l'Église et de la bourgeoisie qui bouleversent la société occidentale. Rappelons aussi, après la Première Guerre, l'occupation allemande qui fait naître chez les Français un sentiment de culpabilité et de désabusement, et quelques années plus tard les événements d'Indochine et d'Algérie qui contribuent à ébranler la Tradition et la Raison pour entraîner finalement les intellectuels jusqu'au seuil de l'existentialisme. Le temps du gouffre s'instaure dans un monde dont les valeurs se renversent et que contamine un désarroi général: "la France est en pleine décomposition", écrit Montherlant³⁵. L'époque des Caves du Vatican (1914), de La Symphonie pastorale (1919)³⁶, de celle du héros qui se laisse subjugué par le mal et l'acte gratuit, commence.

II. L'émergence de l'enfant littéraire au Québec

Jusqu'au XXe siècle, l'enfant fait une apparition timide dans la littérature romanesque du Québec. Il n'est pas sans intérêt de souligner le phénomène d'industrialisation du XIXe siècle qui entraîne, au Québec comme en France, la naissance d'une population ouvrière et parallèlement l'exploitation industrielle des enfants--ceux-ci représentant 8% de la main-d'oeuvre des établissements industriels en 1891³⁷. Or, à la

même époque s'élèvent les revendications d'associations ouvrières qui dénoncent l'analphabétisation des enfants du milieu prolétaire, favorisant ainsi l'ouverture d'écoles du soir en 1889. Néanmoins, la tragédie de l'enfant ouvrier n'éveille guère l'intérêt des écrivains de cette période et ne favorise nullement dans le Québec du XIXe siècle l'ère d'un roman de l'enfance. Nous constatons plutôt une quasi-absence de la voix enfantine dans l'univers fictif du XIXe siècle, mais aussi du début du XXe siècle, en fait rattaché à des facteurs politiques qui expliquent de surcroît l'émergence tardive de la littérature québécoise. Prédomine en effet au XIXe siècle et jusqu'au début des années 30 le roman du Terroir qui néglige l'enfant fictif--comme, d'ailleurs, la femme fictive--pour privilégier la thématique de la relation entre l'homme et la nature. Aux figures de l'autorité religieuse et divine qui promeuvent l'idéologie nationaliste-traditionaliste--ou devrait-on dire clérico-nationaliste³⁸--s'associe celle fictive de l'autorité paternelle dont le joug procrée le silence de l'enfant. Pour illustrer ce point, notons plus particulièrement l'absence de dialogues verbaux chez les Menaud: c'est la silhouette et la voix du père, le maître-draveur de Félix-Antoine Savard, qui dominant l'univers diégétique pour devenir le porte-parole de la vérité et le prêtre du nationalisme.

C'est dans les années trente, tandis que le roman québécois connaît un certain épanouissement, que la structure familiale telle qu'elle apparaît dans l'univers romanesque se transforme. La crise de 1929 constitue à cet égard le premier facteur catalyseur. Face au chômage et à la misère, le peuple québécois--plus particulièrement les ruraux nouvellement installés dans les villes--prend effectivement conscience de leur infériorité économique, d'une infériorité qu'il associera plus tard au phénomène de sous-scolarisation³⁹, qu'il lie pour l'instant à la vocation agricole et catholique à laquelle le condamne l'idéologie clérico-nationaliste. Or, les

romanciers de cette époque traduisent ce mécontentement général en désertant à leur tour l'univers traditionaliste, autrement dit le roman du Terroir, pour se pencher de plus en plus sur des thèmes et des pratiques modernes. Claude-Henri Grignon dans Un Homme et son péché (1933) et Ringuet dans Trente Arpents (1938) racontent précisément le recul de la tradition rurale, laissant ainsi présager la naissance du roman citadin. L'invasion et l'impact des moeurs urbaines transparaissent plus particulièrement dans Bonheur d'occasion (1945) et Alexandre Chenevert (1954) de Gabrielle Roy, dans Au pied de la pente douce (1944) et Les Plouffe (1948) de Roger Lemelin ou encore dans Au-delà des visages (1948) d'André Giroux. Or, dans ces romans, nous découvrons une nouvelle structure familiale car, de concert avec le recul de l'attachement à la terre et l'affaiblissement de l'autorité religieuse et politique, l'autorité paternelle est diminuée et tend à s'éclipser au profit de la figure maternelle et avec celle-ci commence à s'affirmer, d'abord timidement, le personnage enfant.

C'est à partir de la relation intime du personnage avec son passé que maints écrivains choisissent de traduire ce sentiment d'aliénation, favorisant l'émergence de l'enfant fictif. Cette émergence est d'ailleurs stimulée dans les années 40 par les préoccupations et les discussions concernant le retard scolaire de l'enfant réel⁴⁰. La figure de l'enfant dépossédé, sujet pré-oedipien ou orphelin se profile ainsi dans les années 40 et 50 pour raconter le besoin avorté de vivre et d'être du peuple québécois, d'un peuple écrasé sous la toute-puissance de l'idéologie religieuse: "J'étais un enfant dépossédé du monde. Par le décret d'une volonté antérieure à la mienne, je devais renoncer à toute possession en cette vie", déclare François Perrault dans Le Torrent d'Hébert⁴¹. Se superposent en fait dans les ouvrages des années 40 et 50 la vision d'une enfance purifiée impossible à atteindre et celle de l'enfance vécue quotidiennement, elle

aussi marquée du sceau de l'échec puisqu'enfance malheureuse. Une détresse affective à laquelle s'ajoute un sentiment d'impuissance et de culpabilité, reflet du rigorisme janséniste, étouffe la joie du jeune protagoniste. C'est évidemment le personnage paternel, mais surtout de plus en plus la figure maternelle, qui sont procréateurs de ce sentiment car porte-parole de la tradition et du conformisme. Une révolte sourde opposera donc l'enfant au parent, aboutissant tragiquement soit au repli sur soi soit au crime symbolique ou physique. Au drame d'un François Perrault écrasé par la toute-puissance maternelle fait écho entre autres celui d'une Isabelle-Marie dans La Belle Bête (1959) de Marie-Claire Blais. Autrement dit, l'enfant se dresse pour devenir la représentation allégorique du désarroi spirituel de la société québécoise. Pour reprendre les termes de Roseanna Dufault, un lien s'établit entre l'histoire du Québec et celle de l'enfant:

[...] self-knowledge and personal independence have been crucial issues echoing the continuing Québécois preoccupation with national identity. Childhood experiences [...] are surely analogous to Québec's own development as a nation.⁴²

Mais avec les débuts de la Révolution tranquille les écrivains commencent à se détourner de la "contemplation suicidaire du paradis perdu de l'enfance" pour s'engager progressivement "dans la voie désormais ouverte du présent et de l'avenir"⁴³. Une lueur d'espoir perce alors dans la trame romanesque, reflétant évidemment la période de remise en question et de rattrapage qui s'impose dès les années 60. Le personnage enfant s'oppose encore plus vigoureusement au parent, et surtout à la mère, pour revendiquer un meilleur avenir. Or, dans ce climat réformiste, la silhouette de l'enfant social s'impose de plus en plus. Le révèlent plus particulièrement la création d'un ministère de l'Éducation en 1964, celle des collèges d'enseignement général et professionnel (Cégep) en 1967, mais surtout les mesures

législatives de 1961 qui assurent enfin la gratuité de l'enseignement et des manuels scolaires jusqu'en 11e année et qui déclare obligatoire la fréquentation scolaire jusqu'à l'âge de quinze ans.

Il est surtout intéressant de noter que, dans l'univers romanesque, l'émergence de la littérature québécoise et le désir de se libérer de tout colonialisme, y compris celui du livre français, sont racontés dans les années 60 à travers la parole rebelle du personnage enfant. Certes, nous constatons que cette enfance fictive reste étrangement et principalement une enfance malheureuse: citons entre autres Tête Blanche (1960) ou Une Saison dans la vie d'Emmanuel (1965) de Marie-Claire Blais, L'île joyeuse (1965) de Louise Maheux-Forcier et Jimmy (1967) de Jacques Poulin⁴⁴. Mais, contrairement à l'enfant littéraire des années 40 et 50, celui des années 60 et de l'après-60--que ce soit Bérénice, Isabelle ou Antoine, l'enfant de Jacques Savoie, et bien d'autres encore--cherche à se libérer de l'enfance contaminée par l'autre pour récupérer sa propre enfance et reprendre le contrôle de son présent et de son avenir. Il est question d'une sorte de suicide régénérateur qui traduit la tentative de puiser dans son non-être l'image de son être, dans son incapacité d'être la possibilité de devenir. L'enfant-narrateur engage dès lors le lecteur sur la voie d'une négativité qui s'affirme positivité. Pierre Nepveu évoque cette dialectique dans les termes suivants: "rejet, certes, mais récupération, fût-elle distanciée ou parodique"⁴⁵. Nous devons néanmoins souligner l'écart temporel qui sépare d'une part L'Avalée des avalés de Réjean Ducharme publié en 1966 et d'autre part Les Mensonges d'Isabelle de Gabrielle Poulin et Les Portes tournantes de Jacques Savoie qui paraissent respectivement en 1983 et 1984. Cet écart s'observe au niveau du texte comme du personnage. Nous remarquons entre autres que Bérénice se distingue d'Isabelle enfant et d'Antoine de par l'ampleur de sa violence et son désir ardent, voire démoniaque, d'affirmer sa volonté

de puissance. Elle s'assimile finalement au personnage hideux de Gloria qui, "le front couronné de poux" tel l'enfant de Marie-Claire Blais⁴⁶, puise dans le mal que procrée la société adulte la source d'une force régénératrice. C'est le reflet de "l'ange déchu, transgressif, obscène et pourtant encore saint" dont parle Pierre Nepveu⁴⁷. Bérénice incarne ainsi l'époque fébrile des années 60 et les aspirations qui s'y rattachent: à savoir le rêve exalté d'une reconquête de soi et la nécessité d'un rattrapage urgent qui s'associent au refus de pacter avec l'Eglise, et surtout la tentative de "fonder la culture [...] sur l'anti-culture"⁴⁸. Bérénice est la réplique figurative de la "pensée énergétique"⁴⁹ des réformateurs de la Révolution tranquille, d'une pensée qui soutient la possibilité d'assumer son indépendance et son identité. Elle participe de plein-pied à l'univers fragmentaire mais ô combien enivrant d'un Québec en émergence. La parole enfantine s'élève ainsi au nom d'un peuple qui célèbre sa propre enfance: "ô camarades entêtés / mes frères enfants libres / du Kébèk-Terre-Kosmos", déclame un Paul Chamberland⁵⁰. Or, depuis Bérénice, l'enfant fictif continue à captiver le romancier québécois pour finalement devenir en 1981, sous la plume de Paul Chamberland, "la figure mythique centrale de notre époque"⁵¹, "l'Enfant-Père" qui "donne la communion de son corps / à tous ceux qu'il séduit", qui "les libère", "les guérit" pour "en fai[re] des princes de son Royaume"⁵².

III. L'émergence de l'enfant-narrateur en France et au Québec

Il importe désormais d'esquisser l'évolution du je-narrateur parallèlement à celle du protagoniste enfant. Trop bien connue toutefois pour qu'il y ait nécessité d'en parler longuement, nous nous contenterons d'en offrir l'ossature grossièrement simplifiée. Précisons au départ que tous les récits à la première personne, qu'il s'agisse de récits

autobiographiques ou romanesques, seront ici considérés. Il nous faudrait effectivement rappeler que les cloisons qui séparent ces deux types de récits ne sont guère étanches: pour reprendre la définition d'Yvette Went-Daoust dans son étude sur le roman de Nathalie Sarraute, "l'autobiographie apparaît comme un genre littéraire en porte-à-faux entre les mémoires, le journal intime et le roman"⁵³. Nous constatons d'ailleurs que les premiers romans de l'enfance se présentent plutôt sous la forme de récits autobiographiques. Notre survol du je-enfant nous permettra d'ailleurs de le mettre en évidence.

Lorsque nous songeons à la littérature d'orientation autobiographique, l'un des premiers ouvrages français qui s'imposent est évidemment celui de Montaigne: convaincu que le "Connais-toi toi-même" est la première obligation de l'individu qui veut se cultiver et la source de nos connaissances sur l'humanité, l'auteur des Essais se définit d'entrée comme étant "la Matière de [s]on livre"⁵⁴. Cependant, d'aucuns situent le véritable élan du moi littéraire français au XVIIIe siècle, à partir des Confessions de Rousseau. C'est néanmoins au début du XXe siècle que les trajectoires de l'enfant et du 'je' littéraire se rejoignent plus communément pour engendrer, tout d'abord en France et plus tard au Québec, une prolifération de romans de l'enfance à la première personne. Mentionnons entre autres Jean-Christophe (1904-12) de Romain Rolland, La Mère et l'enfant (1911) de Charles-Louis Philippe, Du Côté de chez Swann (1913) de Proust, Le Grand Meaulnes (1913) d'Alain-Fournier, Petit Pierre (1918) d'Anatole France, La Maison de Claudine (1922) de Colette, Le Diable au corps (1923) de Raymond Radiguet, Les Enfants terribles (1929) de Jean Cocteau, Jean le Bleu (1932) de Jean Giono, La Règle du jeu (1948) de Michel Leiris. Par contre, le romancier québécois hésite encore à céder la parole à l'enfant durant cette première moitié du XXe siècle. Dans son ouvrage The Child Hero in the Canadian Novel, Theresia Quigley cite entre autres, pour illustrer ce point de vue, le

roman de Ringuet intitulé Trente Arpents où seules les aspirations du père, Euchariste Moisan, sont explorées, où l'enfant, comme la mère, est moins sujet de préoccupation et d'inspiration que les "trente arpents" possédés⁵⁵. C'est en fait à partir de la fin des années 50 que les romanciers de la France et du Québec partagent la même fascination pour l'enfant et surtout pour l'enfant-narrateur. À l'égard de celui-ci, nous n'avons qu'à souligner la prolifération des ouvrages parmi lesquels nous citerons, dans le contexte français, La Gloire de mon père (1957) ou Le Château de ma mère (1958) de Marcel Pagnol, Mémoires d'une jeune fille rangée (1958) de Simone de Beauvoir, Zazie dans le métro (1959) de Raymond Queneau, Les Petits enfants du siècle (1961) ou Printemps au parking (1969) de Christiane Rochefort, L'Opoponax (1964) de Monique Wittig, L'Ogre de Barbarie (1972) de Pierre Billon, La Vie devant soi (1975) d'Émile Ajar, Angélique ou l'enchantement (1987) de Robbe-Grillet. La littérature québécoise produit durant cette même période Tête Blanche (1960) et les Manuscrits de Pauline Archange (1968) de Marie-Claire Blais, La Route d'Altamont (1966) de Gabrielle Roy, Nous parlerons comme on écrit (1983) de France Théoret, La Maison Trestler ou le 8e jour d'Amérique (1984) de Madeleine Ouellette-Michalska.

Nous découvrons donc aujourd'hui un enfant qui ne correspond plus à son étymologie: puisqu'il prend désormais la parole, comme l'illustrent si bien tous ces romans de l'enfance à la première personne⁵⁶. La question qui semble dès lors s'imposer est la suivante: ne devrait-on pas créer un nouveau terme, autre que celui d''enfant', qui serait apte à refléter la réalité juvénile actuelle? Question que nous laisserons toutefois en suspens pour nous tourner vers une autre problématique plus importante et que nous formulerons ainsi: pourquoi le romancier a-t-il recours à un enfant-narrateur--ou plutôt à une voix mi-enfantine mi-adulte, comme nous le verrons au cours de notre étude--pour s'adresser au

lecteur adulte? Qu'est-ce qui motive ce choix, outre l'influence des changements politiques et sociaux de l'époque? Ces questions nous conduisent en fait à évoquer le statut privilégié que détient l'enfant-narrateur aux yeux du romancier et du lecteur adultes contemporains. D'emblée, il faut convenir qu'au personnage enfant se rattachent communément deux concepts: celui d'innocence et de lucidité. Nous notons précisément dans les romans du XXe siècle la récurrence de la thématique de l'innocence qui caractérise le peuple juvénile dans l'optique adulte. Dans Tête Blanche de Marie-Claire Blais, Émilie remarque que "[son] professeur s' imagine [qu'elle] [est] une petite fille très innocente"⁵⁷. Dans La Grosse femme d'à côté est enceinte de Michel Tremblay, Laura Cadieux envie au petit Marcel "son innocence, sa grande naïveté et sa touchante crédulité"⁵⁸. Relisons surtout les paroles du narrateur de Francis Bossus: "Enfant, j'incarne l'innocence à leurs yeux" (EH12). Il n'est pas sans intérêt de souligner que le portrait de l'enfant innocent est souvent lié au XIXe siècle à celui de l'être angélique. Nous songeons plus particulièrement au regard "sérieux et quelquefois sévère" que pose sur le monde la Cosette des Misérables et dont la "lumineuse innocence" semble suggérer que la petite fille "se sen[t] ang[e] et qu'[elle] nous [sait] hommes"⁵⁹. Or, le XXe siècle voit réapparaître cette notion de pureté enfantine. Entre autres, l'adulte Thomas dans Printemps au parking de Christiane Rochefort s'exclame à l'intention de Christophe: "[...] toi, qui n'es pas corrompu par la saleté de culture!"⁶⁰. Mais c'est la figure de l'ange déchu qui s'impose davantage dans certains romans de l'enfance contemporains, comme nous l'expliquerons ultérieurement. Il ressort finalement de notre analyse que le mythe rousseauien de l'innocence primitive de l'enfant a survécu au cours des générations: sans doute parce qu'aujourd'hui, face à la crise des valeurs et de l'individu, le monde des adultes cherche désespérément à retrouver dans l'univers enfantin ses

fantasmes d'un paradis perdu, son rêve d'une intégrité individuelle.

C'est par contre unanimement que l'enfant littéraire du XXe siècle est perçu comme étant celui qui, apte à briser le voile des apparences, révèle aux adultes ce qu'ils ne veulent ou ne peuvent plus voir en raison des normes que leur impose la société: "il est toujours bon d'avoir un enfant dans la place, qui vous dise innocemment ce que les autres ne vous diront pas", affirme si bien Montherlant⁶¹. Notre siècle appartient ainsi au petit prince d'Antoine de Saint Exupéry dont la vision poétique marque le triomphe du regard perspicace des plus jeunes. Après Baudelaire pour qui "l'enfant voit tout en nouveauté"⁶², les romanciers du XXe siècle concèdent à celui-ci le pouvoir de révélation du fou illuminé. Nous songeons en particulier à Momo qui, dans La Vie devant soi d'Émile Ajar, reçoit le surnom de "Victor Hugo" car détenant un regard qui fait découvrir la vérité--le docteur Katz lui prête lui-même une âme de "gran[d] poète[e]"⁶³. Dans Les Petits enfants du siècle de Christiane Rochefort, c'est le petit Nicolas qui décèle le bonheur de Jo qui vient de rencontrer "Tao": pour lui seul "ça se voit"⁶⁴ alors que les parents 'ne voient rien'. Revenons au petit Marcel de quatre ans qui, dans La Grosse femme d'à côté est enceinte de Michel Tremblay, converse avec Florence et ses trois filles, pourtant de l'autre monde: pour l'adulte, il est "un vrai fou" comme le chat Duplessis⁶⁵. Incarnant le monde du pré-langage, l'enfant littéraire est d'autre part celui qui offre une vision apolitisée de la société, qui enregistre les sensations dans leur fraîcheur originelle et appréhende l'essence des mots, des choses et des actes. Citons Philippe Ariès qui indique l'origine de cette conception moderne de l'enfant:

La relation entre enfance, primitivisme, et irrationalisme ou prélogisme, caractérise notre sentiment contemporain de l'enfance. Celui-ci est apparu chez Rousseau; mais il appartient à l'histoire du XXe siècle. C'est très récemment

qu'il est passé des théories de psychologues, de pédagogues, de psychiatres, de psychanalystes, dans l'opinion commune [...]⁶⁶

Mais encore plus vigoureusement que l'enfant du XIXe siècle, l'enfant du XXe siècle ose déclamer que 'le roi est nu' puisqu'on lui reconnaît de plus en plus à l'heure actuelle un droit à la parole. Ne savons-nous pas de plus aujourd'hui encore mieux qu'autrefois, grâce aux découvertes linguistiques, que les plus jeunes ont besoin de dire car pour eux cela ne va pas sans dire dans la mesure où ils ne maîtrisent pas encore "le dispositif de conventions et de lois" qui règlent le débat des adultes?⁶⁷ Projetant ainsi un regard de l'extérieur, l'enfant rejoint le statut de l'étranger. Autrement dit, les romanciers du XXe siècle puisent dans la narration enfantine un procédé qui rappelle celui des écrivains de l'époque des Lumières: le recours de l'être naïf, que ce soit l'enfant pour les uns, le jeune homme ou la jeune femme qui entre dans le monde ou l'étranger pour les autres, constitue l'un des moyens les plus répercutants pour dénoncer les anomalies de la société⁶⁸.

Le mythe du bon sauvage se poursuit aujourd'hui, permettant de formuler plus efficacement un point de vue qui vise à ridiculiser le système adulte. Évoquons en passant, dans le cadre québécois, Les Enfants du bonhomme dans la lune (1978) de Roch Carrier dont la vision enfantine, liée au désir crédule de "ressembler à Duplessis", fait ressortir sur le mode ironique les inconséquences du régime nationaliste traditionaliste⁶⁹. Roch Carrier déclare lui-même que "l'univers, par les yeux d'un enfant, est vu pour la première fois", que "l'écrivain aussi doit regarder le monde pour la première fois" et "donc garder son regard d'enfant"⁷⁰. Si l'on décide par ailleurs de distinguer le regard du petit garçon de celui de la petite fille, c'est surtout pour adopter une perspective non patriarcale et pour faire nôtre le dicton de Dame Murasaki que cite Claudine Herrmann:

[...] si pour André Breton, la femme-enfant est préférable parce qu'elle n'a pas de raison, pour Dame Murasaki [Japon, Xe siècle], elle est préférable parce qu'elle a encore toute la sienne. Elle est intacte parce que les hommes ne l'ont pas encore détruite.⁷¹

La jeune narratrice devient dès lors une sorte d'Eugélonne⁷² qui, venant d'une autre planète, découvre avec étonnement la condition de la femme sur la terre. Toutefois, qu'il soit fille ou garçon, l'enfant fictif se métamorphose en être visionnaire qui pousse le lecteur à subvertir son appareil réceptif et par là à saisir ses préjugés et surtout sa propre déchéance. Il devient une sorte de mage au front éclairé, tel le poète de Rimbaud ou de Hugo. Par sa lucidité qui, pour reprendre les termes de Pierre Nepveu, est à la fois "désir de vie et volonté de puissance", mais aussi "angoisse et fragilité"⁷³, il force l'adulte à voir le monde sous l'angle de l'étrangeté, à revivre le vécu; il l'incite à faire preuve lui-même de lucidité pour effectuer une rencontre avec lui-même et avec sa propre mort.

Le jeune narrateur acquiert même dans certains ouvrages le regard du juge prophétique ou messianique. Soulignons plus particulièrement la clairvoyance divinatoire dont fait preuve le narrateur de Bossus dans L'Enfant et les hommes. Le récit de l'enfant est en effet parsemé d'annonces prémonitoires. Rapportons entre autres les impressions que produit sur lui la visite chez les Oberman: face à l'enthousiasme du cordonnier qui vient de recevoir des "certificats en blanc" dont l'utilité est de dissimuler ses origines juives, l'enfant éprouve une "gêne" inexplicable; "sans raison, [il] pressen[t] un mystère" (EH79). Or, dans son sommeil, il assistera cette nuit-là à la décomposition du corps de Madame Oberman et apercevra sur sa poitrine et sur celle de son époux une "étoile" (EH81); vision qui laisse présager la fin tragique du couple juif. C'est étrangement le jour suivant qu'il apprendra la mort de Monsieur Jarassin, le pourvoyeur des certificats.

Élément non moins insolite est la fascination qu'exercent sur l'enfant le clocher de Saint-Sauveur et ses "douze coups de midi" qui marquent les moments paroxystiques⁷⁴. Il est d'ailleurs significatif que le roman s'achève sur l'évocation de ces "douze coups":

À cet instant, les cloches de l'église de Saint-Sauveur sonnent douze coups. Je m'en étonne: la pendule de la salle à manger marque onze heures dix. Puis je me dis que, cette fois encore, il n'y a pas de raison pour que ma prière ne soit pas exaucée. (EH163-4)

Cette prière dont il souhaite la réalisation est celle d'un "cataclysme" qui anéantirait sa ville, la condamnant pour ses actes d'inhumanité (EH117-8). Or, ce rêve apocalyptique et l'attirance du clocher--dont le nom "Saint-Sauveur" est fort révélateur--octroient à l'enfant de Bossus un caractère surnaturel. Celui-ci se définit d'ailleurs comme étant un "enfant de mystère" (EH164). C'est le prophète qui trace les premiers paramètres, si vagues soient-ils, d'un nouvel ordre. Bérénice, la narratrice de Réjean Ducharme, possède elle aussi un langage prophétique. Une étude de Paul-Émile Roy met précisément en valeur les éléments cosmiques auxquels se réfère l'enfant ducharmien: celle-ci s' imagine entre autres "flotter au-dessus de la surface de la terre", "entend[re] les entrailles de la terre crier" et percevoir "l'appel de Moïse, de Josué, des Juges et des autres" (A243). Comme les prophètes de l'Ancien Testament, Bérénice "s'exclu[t] du monde pour le juger" et surtout pour le condamner⁷⁵.

Afin de comprendre pourquoi l'enfant est devenu l'un des personnages privilégiés de notre époque, il faut également se placer au niveau de l'entreprise créatrice du romancier. Nous reprendrons à cet égard les propos de Fiona Björling qui déclare dans son article "Child Narrator and Adult Author: The Narrative Dichotomy in Karel Poláček's *Bylo nás pet'*":

With the turn of the century and the advent of modernism [...] [t]he modernist artist feels himself to be in a existential vacuum, bereft of

aesthetic, moral and even perceptive and cognitive norms. The artist attempts to channel despair into creation and turns to the child and to primitive man as a source of inspiration.⁷⁶

Comme l'explique Fiona Björling, un rapport métaphorique est également à signaler entre la faculté de créativité du romancier et celle verbale de l'enfant, entre la naissance de la conscience enfantine et celle de l'oeuvre qui se crée:

The poet draws an implicit analogy between his own creativity and that of the child on the lines that the poet searching for the word which will bring reality to life is like the child who comprehends reality in learning to name it.⁷⁷

The creativity of the child consists in the fact that he passes from a state of complete ignorance at birth to a state of knowledge which bears witness to creativity; knowledge once obtained becomes automatic and loses its value.⁷⁸

Mais si le choix d'un narrateur enfant est motivé par ce lien qui unit l'acte d'écriture du romancier et celui d'appropriation du langage et de la connaissance par l'enfant, il provient surtout d'une volonté d'ébranler les consciences et de montrer, à l'aide d'un regard apte à 'voir', ce que le lecteur adulte est réticent à 'voir'. Or rappelons ce que le romancier de cette seconde moitié du XXe siècle veut précisément 'faire voir'. Comme nous l'avons déjà souligné, il s'agit dans le contexte québécois de formuler le malaise d'un peuple qui cherche à se libérer dans les années 60 d'un passé dominé par les traditions familiales et paroissiales, d'une hibernation séculaire, enfin d'un sentiment de dépossession. Parmi les enfants-narrateurs dont nous examinerons le comportement et le langage, c'est le personnage ducharmien qui représente plus particulièrement le Québec en révolution, un Québec qui tente désespérément de saisir sa propre identité. Toutefois, l'histoire du colonisé est également racontée par les cinq autres enfants. En fait, qu'il soit juif, antillais, artiste, prolétaire, femme ou québécois, l'être dépossédé est mis en scène dans les six ouvrages de notre corpus. Car étant par essence celui où s'observe un affrontement du moi et

d'autrui--affrontement qui a lieu durant la phase d'évolution de la personnalité⁷⁹--l'enfant constitue de toute évidence le narrateur idéal pour raconter le mal de vivre de l'être marginalisé et ses rapports conflictuels avec une société qui le bouscule et le brutalise. Or, si ce malaise se vit solitairement, il débouche dans certains romans des années 70 et 80, en France comme au Québec, sur un exil "communautaire"⁸⁰: le monologue de l'enfant contenant les germes d'un dialogue et le "je" la connivence d'un "nous" solidaire qui signifie complicité et partage dans la souffrance et l'exil. Cette apparition du "nous" marginal se rattache certainement à une société occidentale qui s'affirme de plus en plus cosmopolite⁸¹. Ce "nous" que contient le 'je'-enfant est anonyme, fantomatique, comme nous le verrons dans notre analyse des Mensonges d'Isabelle de Gabrielle Poulin ou des Prunes de Cythère de Jeanne Hyvrard; anonymat qui rejoint celui des enfants de la rue et des sans-ressources que Pierre Nepveu situe sous le libellé de certaines associations telles "parents anonymes", "déprimés anonymes"⁸². Une sensibilité nouvelle place ainsi au premier plan des préoccupations intellectuelles et romanesques l'évocation de la condition marginale du passé et du présent.

IV. Voix enfantine, voix multiple: de la voix féminine à la voix marginale

"C'est en jouant que la femme,
C'est en jouant que l'enfant,
Prennent doucement notre âme,
Le faible est le triomphant."
Victor Hugo⁸³

Il importe désormais de se pencher plus particulièrement sur le 'je' multiple des Prunes de Cythère et des Mensonges d'Isabelle. La voix plurielle que nous y découvrons et que nous analyserons plus amplement dans les chapitres suivants,

aurait en fait moins de relief si nous ne la replaçions dans le cheminement historique de la voix féminine--non pas de celle produite par un écrivain homme, mais de celle qui provient d'une femme-écrivain. Notre démarche consistera à retracer l'évolution de la littérature au féminin pour montrer dans quelle mesure certains je-filles de la France et du Québec, tels ceux d'Hyvrard et de Poulin, nous renvoient à un contenu marginal. Car, rappelons-le, c'est à travers le poids de cette marginalité que l'enfant de ces deux romans traduit le dépaysement de l'être contemporain, qu'il soit français ou québécois. Est précisément évoquée dans ces textes une marginalité à multiples facettes qui englobe celle de la fille mais aussi celle de toutes les voix féminines du passé et du présent et, plus globalement, celle de tous les exclus de la société normative, hommes et femmes.

Un survol de l'histoire littéraire--inévitavelmente liée à celle sociale--de la parole féminine, nous permettra donc de révéler le poids symbolique du je-Jeanne la Folle d'Hyvrard et du je-Isabelle de Poulin. Toutefois, nous n'aurons pas la prétention d'offrir un examen des plus fouillés de cette histoire. Nous nous bornerons à signaler quelques faits, moments ou ouvrages-clés, ce qui nous conduira à mieux saisir la relation qui s'établit de plus en plus dans le roman féminin actuel entre d'une part la fille ou la femme et d'autre part la communauté "colonisée" d'autrefois et d'aujourd'hui. Il est d'ailleurs fort intéressant de remarquer que les voix de l'enfant et de la femme ont émergé dans le monde occidental depuis seulement quelques décennies. Elles sont inévitavelmente liées parce qu'autrefois communément dominées sur un territoire qui ne voulait et ne pouvait être leur pays. Énergie nouvelle, elles surgissent désormais dans le roman pour s'offrir comme "réservoir d'authenticité"⁸⁴ et pour dénoncer les valeurs souillées de la société passée et actuelle.

1. L'émergence des voix féminines et marginales en France

a. La Française, être marginalisé

La silhouette historique et littéraire de la Française est alourdie par des siècles de marginalisation. Étant donné le poids quantitatif des ouvrages qui ont abordé cette question, il est inutile de s'y étendre de manière exhaustive. Nous nous proposons néanmoins de relever quelques indices probants afin de nous replonger dans le bain marginal de l'être féminin. Il convient de rappeler que, victime de l'idéologie chrétienne et classique, la Française fut longtemps empêtrée dans les filets de la tradition gauloise. Il faudrait sans nul doute remonter à l'époque de la femme romaine dont l'élan d'émancipation est enrayé par l'État qui officialise sa "minorité" et lui interdit de s'obliger civilement. Les siècles qui suivent condamnent celle-ci à faire vœu de soumission, à porter le voile du silence et à épouser le conformisme familial et social pour devenir cette figure statufiée que le père, le tuteur et l'époux placent parmi leurs possessions. La famille ancienne étant "centrée autour de l'autorité paternelle et de la gestion domaniale", la fille n'est autre jusqu'au XIX^e siècle qu'une monnaie d'échange qu'on marie, sinon qu'on jette au cloître⁸⁵. L'histoire littéraire française en témoigne, ainsi le geste expéditif ou transactionnel de nombreux personnages masculins: du roi Gormon dans Tristan et Yseult qui promet au tueur du dragon "sa fille Yseult la Blonde et la moitié de ses terres"⁸⁶, ou du père d'Énide qui "donne" sa fille à Erec, sans consulter celle-ci⁸⁷; de certains héros cornéliens tels Alcidon dans La Veuve (1633)⁸⁸ qui destine Doris à son ami Célidan et Alidor dans La Place royale (1634) qui songe à se libérer en remettant Angéline à Cléandre.

Dénaturée par la plume du mâle, la femme évoque tour à tour, à travers les siècles, la "précieuse ridicule" de Molière⁸⁹, "ce sexe imparfait" qui, d'après l'Alidor cornélien, "ne possed[e] jamais la raison qu'à demy" et dont la

"foiblesse [...] force à devenir volage"⁹⁰. Certains, tel Rousseau, vont jusqu'à rattacher à la femme une condition biologique qui l'enferme dans le rôle de la créature dominée, servante et soignante, comme à celui d'épouse et de mère. Rousseau prétend d'ailleurs que "la femme est faite pour plaire et être subjuguée", que "si l'homme doit lui plaire à son tour, c'est d'une nécessité moins directe, son mérite [étant] sa puissance, [et plaisant] par cela seul qu'il est fort"⁹¹. Au XIXe siècle, époque où le Code civil entérine l'infériorité et l'inégalité féminines, nous signalons plus particulièrement le "dissentiment sociologique et biologique" d'Auguste Comte et de John Stuart Mill à l'égard de "la condition et [de] la destination sociale des femmes". Face à un Comte qui affirme l'infériorité naturelle de la femme⁹², John Stuart Mill rattache à très juste titre l'infériorité féminine à des facteurs sociaux:

Jamais d'ailleurs des esclaves quelconques n'ont été si soigneusement élevés, dès la première enfance, dans la ferme croyance qu'ils doivent toujours être assujettis à d'autres hommes, et que les affaires réelles de la vie ne sont pas du tout de leur ressort, que le sont et l'ont toujours été les femmes. Tous les ressorts sympathiques de leur nature particulière sont employés à leur faire chercher le bonheur, non pas dans la vie propre, mais exclusivement dans la faveur et dans l'affection de l'autre sexe, ce qui ne leur est accordé qu'à condition de dépendance.⁹³

C'est toutefois à Victor Hugo que les femmes regroupées au sein de La Société pour l'amélioration du sort des femmes s'adressent pour solliciter son parrainage, à un Hugo qui reconnaît effectivement l'injuste marginalisation de la population féminine:

Il est douloureux de le dire, dans la civilisation actuelle, il y a une esclave. La loi a des euphémismes; ce que j'appelle une esclave, elle appelle une mineure; cette mineure selon la loi, cette esclave selon la réalité, c'est la femme [...] l'homme a fait verser tous les droits de son côté et tous les devoirs du côté de la femme.⁹⁴

Or, parallèlement à cette prise de position masculine en faveur des femmes, nous assistons à l'émergence de la voix féminine, et surtout celle de la fille, qui raconte sa propre marginalisation et son opposition au système patriarcal.

b. La Française et la voix solidaire de la marginalisation féminine

Mais c'est de toute évidence le climat social et politique de la période révolutionnaire et du XIXe siècle qui exacerbe le désir féminin de la révolte et de l'écriture revendicatrice. Nous devons rappeler, d'autre part, que depuis le XVIIIe siècle, les industries et les commerces de luxe accroissent leur main-d'oeuvre féminine. Comme l'indique Simone de Beauvoir dans Le Deuxième sexe (1949), l'"une des conséquences de la révolution industrielle, c'est [effectivement] la participation de la femme au travail producteur: à ce moment les revendications féministes sortent du domaine théorique, elles trouvent des bases économiques"⁹⁵. Parallèlement, la famille ancienne fondée sur l'autorité paternelle et la gestion domaniale se transforme⁹⁶. Le mouvement de laïcisation, lié aux progrès scientifiques et aux intérêts psychanalytiques et psychologiques du tournant du siècle, favorise en outre une acceptation et une exploration du corps féminin que les femmes-écrivains se plaisent dès lors à démarginaliser ou à démythifier: citons entre autres L'Ingénue libertine (1909) ou Le Blé en herbe (1923) de Colette qui nous entraînent dans l'univers harmonieux des sentiments et des sens. C'est plus tard la participation active de la femme durant la Deuxième Guerre, sollicitée par les usines et la Résistance, qui propulse définitivement la voix collective féminine par delà la sphère du silence et avive chez la Française une prise de conscience aiguë de sa condition d'opprimée⁹⁷. Se voyant exclue des grands courants de la création littéraire et artistique, elle décide de se dire, de raconter non plus le

moi social, inessentiel que l'Histoire lui renvoie, mais son vrai moi: il s'agit désormais de se lancer dans une odyssée ontologique qui lui permettra de mieux définir les contours de son passé et de son avenir. Comme le souligne si bien Robbe-Grillet dans Angélique ou l'enchantement (1987), "cela devenait, en effet, peu supportable de n'avoir éternellement que Freud, ou D.H. Lawrence, ou Sade, ou Mahomet (ou Diderot) pour nous expliquer ce que c'est qu'une femme. Il fallait que l'autre sexe, dont l'homme parle si volontiers, se parle lui-même enfin"⁹⁸.

S'affirme ainsi au cours des années 40 et 50 une réflexion féministe qui trouve dans Le Deuxième sexe de Simone de Beauvoir (1949) un t. emplin énergisant à partir duquel s'élance la bataille symbolique des sexes. Celle-ci réveille les consciences féminines pour leur révéler la domination d'"une autre conscience essentielle et souveraine", celle des "législateurs, prêtres, philosophes, écrivains, savants [qui] [s'acharnent] à démontrer que la condition subordonnée de la femme [est] voulue dans le ciel et profitable à la terre"⁹⁹. Mais il faut attendre les années 60 pour assister à une véritable explosion quantitative des romans féminins qui font écho à cette prise de parole révolutionnaire de Beauvoir. Soulignons, entre autres, un ouvrage de Christiane Rochefort: Les Petits enfants du siècle (1966) où Josyane, fille aînée d'une grande famille, comprend douloureusement que la société lui réserve "les basses besognes" et le rôle de la "bonne fille" qui se tait quand elle se fait violenter¹⁰⁰. À partir des années 60, il ne s'agit plus en fait de se contenter d'une dénonciation et d'une remise en question de la condition féminine.

Le discours féminin s'affermir dans les années 70, puisant son énergie dans le climat solidaire de cette décennie qui engendre la création du groupe Spirale en 1972--dont les recherches visent à démontrer la spécificité d'une culture féminine--et celle du Secrétariat d'État à la Condition

Féminine animé par Mme Françoise Giroud et vingt-deux collaboratrices régionales bénévoles¹⁰¹. Nous devons surtout signaler la célébration de l'Année Internationale de la Femme en 1975 qui annonce officiellement une nouvelle génération de Françaises dont l'objectif est de sortir définitivement de la demi-ombre pour proclamer un droit à l'existence et à l'indépendance. Or, parallèlement à la voix collective féminine, se précise et s'affirme, sous la plume de la romancière, un discours théorique féminin qui cherche à déconstruire le texte viril--mythologique, philosophique, linguistique et psychanalytique--afin de réaliser une libération totale de la voix et des mains enchaînées des femmes du passé et du présent. La Française adopte ainsi une écriture de la rupture et du multiple pour mieux échapper à l'emprise des signes mâles et pulvériser la fiction féminine que l'homme a modelée. L'indique entre autres Luce Irigaray dans Ce sexe qui n'en est pas un (1977):

[...] ce qu'[elle] désir[e] n'est précisément rien, et en même temps tout. Toujours plus et autre chose que cet un --de sexe, par exemple--que vous [lui] donnez, [lui] prêtez. Ce qui est souvent interprété, et redouté, comme une sorte de faim insatiable, une voracité qui va vous engloutir tout entier. Alors qu'il s'agit surtout d'une autre économie, qui déroute la linéarité d'un projet, mine l'objet-but d'un désir, fait exploser la polarisation sur une seule jouissance, déconcerté la fidélité à un seul discours...¹⁰²

Or, en même temps que le désir féminin de raconter sa marginalité à travers une écriture qui, paradoxalement, s'affirme elle-même marginale, se consolident les assises de la "plufemme"¹⁰³. Après les efforts isolés des femmes du XIXe siècle, tels ceux d'une Élisabeth Lemonnier qui fonde en mai 1862 la société pour l'instruction professionnelle des femmes, les Françaises de l'après-60 se coalisent de plus en plus pour célébrer et consolider la victoire de la langue et du je féminins face au rempart des tabous misogynes. Elles s'engagent collectivement dans une exploration féminine qui

visé à réveiller les mortes, à leur accorder la prise en charge de leur parole et de leur corps afin qu'elles puissent dire le scandale de leur passé. Tout en célébrant le dynamisme du pluralisme, il est certes question d'abolir les divisions et les rapports de force: de résoudre, comme l'explique Simone de Beauvoir, cet éparpillement qui caractérise la situation des femmes, "dispersées parmi les hommes, rattachées par l'habitat, le travail, les intérêts économiques, la condition sociale à certains hommes--père ou mari--plus étroitement qu'aux autres femmes"¹⁰⁴. La romancière des années 70 plonge ainsi dans la mémoire corporelle et plurielle des femmes d'aujourd'hui pour déraciner l'âme féminine d'autrefois. En épousant la langue et le corps nombreux, elle rompt de plus les amarres de la fétichisation du corps féminin, et dès lors affirme son droit à la vie: "Je/tu te/me touches, c'est bien assez pour que nous nous sentions vivantes", s'exclame Luce Irigaray¹⁰⁵. S'opère une gynépraxis¹⁰⁶ et s'invente l'autre histoire, dans un langage-femmes qui n'est plus "ventriloque", mais "polyglotte"¹⁰⁷. La nouvelle femme écarte ainsi l'imitation que définit l'autre masculin pour partir à la recherche de son propre double, celui de l'autre féminin. Les Prunes de Cythère de Jeanne Hyvrard rejoint précisément ces données de la voix féminine plurielle.

c. La voix féminine et la voix enfantine en France: voix solidaires

À la lumière de nos lectures, nous avons pu constater que les femmes-écrivains françaises de l'après-60, telle Jeanne Hyvrard, s'intéressent de plus en plus à faire appel à la narration enfantine, notamment à celle d'une petite fille qui grandit, pour lui faire dire précisément ce discours sur la marginalité féminine que nous venons d'examiner--la marginalité que l'homme impose à la femme, mais aussi la marginalité que celle-ci se choisit elle-même. Toutefois, avant d'élaborer cet argument, examinons le rapport éclairant

que l'histoire socio-symbolique, juridique et politique institue entre la femme et l'enfant. Car c'est en captant le dynamisme conceptuel du lien historique entre la femme et l'enfant, ou entre la mère et la fille, que nous pourrions mieux saisir la légitimité ou la logique de ce choix de la narratrice enfant chez certaines femmes-écrivains d'aujourd'hui. Nous rappelons à nouveau qu'à défaut d'un développement fouillé, nous tâcherons plutôt d'examiner quelques idées directrices ou probantes afin de composer cette partie dans des limites raisonnables.

Dès qu'on songe au lien biologique ou ombilical qui rapproche les existences maternelles et enfantines, le raisonnement suivant est évident: en marginalisant ou maltraitant la femme, la société patriarcale engendre l'exclusion et la souffrance des enfants. Or, si l'élite politique a longtemps ostracisé la population féminine et enfantine, c'est en fait la promulgation des lois éducationnelles du XIXe siècle qui engage définitivement celle-ci sur la voie de l'émancipation verbale et scripturale. Car alors qu'en 1833, la loi Guizot exclut les filles de son programme, l'enseignement est déclaré obligatoire pour les deux sexes de six à treize ans en 1882. Autrement dit, la société promeut une certaine égalité des sexes à travers celle des esprits, tout en reconnaissant à l'enfant un droit à l'instruction, partant à une meilleure vie économique et sociale. Au XXe siècle, le système législatif accélère le processus d'amélioration du statut de la mère et de l'enfant, en réaction à une participation de plus en plus active de la femme sur la scène sociale, politique et littéraire. On autorise ainsi, en 1912, "la recherche en paternité des enfants naturels", légitimant dès lors l'existence de l'enfant adultérin¹⁰⁸.

Or, cette amélioration parallèle du statut légal de la femme et de l'enfant en France s'accompagne au XXe siècle d'une apparition proliférante d'ouvrages féminins de

l'enfance. Prenant conscience que la marginalisation ou la libération de l'enfant engendre celle de l'adulte, les Françaises deviennent en effet de plus en plus nombreuses à participer à l'émancipation de la fille, afin de lui assurer la possibilité d'un avenir adulte meilleur que le leur. Mais c'est surtout depuis les années 60 qu'elles privilégient et célèbrent la voix de la fille pour susciter chez la lectrice la prise de conscience d'une mémoire collective face à l'infériorité féminine ancestrale. À travers leur écriture du 'mal-être' marginal, elles invitent celle-ci à replonger dans sa propre enfance, à revivre l'apprentissage de son servage afin de réapprendre les gestes de la vie. Elles tentent ainsi de la rééduquer pour l'aider à rompre les chaînes modalisantes, morales et intellectuelles, qui la lient à l'imaginaire du mâle et qui la dépouillent de son être et de son authentique connaissance de soi. Parmi elles, Françoise Collin évoque cette nécessité de "délivrer les femmes, dès la première enfance, de la dévalorisation et de l'auto-dévalorisation qui frappe leur sexe et fait d'elles des rivales plus que des complices"¹⁰⁹. La romancière de l'après-60 entend ainsi redonner à sa lectrice le droit à une enfance: mais non pas cette enfance à laquelle s'adresse la littérature pour jeunes filles du XIXe siècle¹¹⁰, celle qui inculque à la fille des habitudes de précocité¹¹¹ pour mieux la confondre avec l'image de la femme-esclave; non pas celle de la petite Sapho qui, selon Mlle de Scudéry, est "si peu enfant" à l'âge de douze ans¹¹², ou celle de la "vraie petite maman" qu'incarne la Josyane de Christiane Rochefort¹¹³. Il s'agit en fait d'une toute autre enfance qui, elle, peut assurer la restauration victorieuse et simultanée de la spécificité enfantine et féminine. Tel est aussi le discours que nous tient Jeanne Hyvrard dans Les Prunes de Cythère.

d. Le personnage féminin français, figure du monde marginalisé

Dans certains romans de la fille d'aujourd'hui, nous avons pu observer une extension à la collectivité féminine opprimée; scénario que nous venons d'exposer. Toutefois, l'aliénation de la fille peut aussi atteindre une dimension masculine: ainsi, dans La Porte du fond (1988) de Christiane Rochefort, le malheur de la narratrice figure celle de toutes les subjectivités enfantines violentées: le "nanacentrisme" étant déserté pour permettre l'intégration de Jason et dresser avec lui "le catalogue des conquêtes du padrone" titré "Mon papa il m'a..." et "signé d'ex"¹⁴. Mais l'autre avenue à fréquenter plus longuement dans le cadre de cette étude est celle qui met en lumière la relation que certaines femmes-écrivains de l'après-60 établit entre la destinée féminine marginale et celle de l'adulte opprimé: aboutissant au personnage marginal multiple, à la fois féminin et masculin, adulte et enfant, qu'illustre également la narratrice de Jeanne Hyvrard. Dans les lignes qui suivent, nous tâcherons précisément de retracer le cheminement de la pensée marginale qui conduit à la naissance de ce personnage polymorphe. Nous nous bornerons cependant à indiquer quelques faits historiques ou littéraires qui serviront à illustrer le désir féminin de s'allier à la foule marginale masculine.

Considérons surtout les débats de la Convention d'avril 1793 qui avilissent, au même titre, femmes et enfants, "insensés" et "condamnés à peine afflictive ou infamante": déniaient à ceux-ci le droit d'être des "citoyens"¹⁵. L'article 1124 du Code civil que Napoléon institue en 1804 dénie de plus à ce groupe d'individus le droit d'exister sur le plan juridique: sont ainsi classés sous la même étiquette marginalisante femmes, mineurs, criminels et débiles mentaux. Notons d'ailleurs qu'il n'est plus question, dans les deux derniers cas, de discrimination de classes. Depuis la Révolution, l'homme du peuple gagne effectivement du terrain sur le plan légal par rapport à la femme--dont la pensée,

comme celle de l'enfant, est officiellement déclarée déficiente. Mais la réalité sociale continue après 1804 à défavoriser la classe laborieuse masculine aussi bien que les groupes des femmes et des enfants. Dans son roman Nanon (1872), George Sand fait en plus ressortir l'exclusion d'un certain groupe masculin de la société: celui des fils cadets des grandes familles, victimes du principe d'aînesse.

Face à la prise de conscience aiguë de sa situation marginale, la femme des XVIIIe et XIXe siècles se place finalement aux côtés de l'homme du peuple, avec qui elle partage la position sociale du dominé, pour brandir le drapeau de la revendication. Elle puise ainsi dans l'univers mouvementé de la Révolution l'espoir d'obtenir à son tour certains droits, notamment le droit de vote et de représentation. Le rêve féminin d'une libération prochaine est alors alimenté par la proclamation des droits de l'homme et du citoyen à laquelle font écho l'abolition du système féodal et l'amélioration du statut des protestants, des Juifs et des Noirs. Nous assisterons par conséquent, durant cette période de bouillonnement contestataire, aux premières prises de parole collectives unissant hommes et femmes du peuple. Néanmoins, le citoyen de l'après-Révolution nie à son tour l'existence politique et juridique de la femme, comme le met en lumière la Constitution de 1791. Après Marie-France Silver, mentionnons ici La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne (1791) qui reproche aux anciens révolutionnaires d'oublier leurs propres principes d'égalité et de fraternité, tout en rappelant la participation féminine durant les journées d'octobre 1789 et l'insurrection d'avril 1792¹¹⁶. Cependant, le discours féminin de l'égalité dans la marginalité conduit Olympe de Gouges, l'auteur du traité, non pas à célébrer une solidarité, mais à affronter la guillotine. Après la chute de la Gironde en octobre 1793, la majorité des Françaises sont en effet muselées par leurs compagnons de misère.

L'avènement de l'ère industrielle acheminera toutefois certains groupes opprimés féminins et masculins vers la voix de la revendication collective. Il permet en fait un rapprochement plus étroit entre hommes et femmes, enfants et adultes, qui se voient affronter la même oppression dans les usines et les mines. Songeons entre autres à Flora Tristan qui étudie les conditions de travail des ouvriers et la misère des taudis et à Jeanne Deroin qui fonde une Fédération fraternelle et solidaire des associations de production. Nous devons surtout signaler la portée du saint-simonisme et du fouriérisme qui affirment l'égalité des sexes et dénoncent l'exploitation de la femme comme obstacle au progrès de l'humanité, pour finalement concilier cause ouvrière et cause féminine sous la bannière libératrice. Signalons plus particulièrement la revue saint-simonienne La Femme libre--plus tard La Tribune des femmes--qui encourage l'affranchissement solidaire des femmes, des ouvriers, des Noirs américains et des peuples colonisés.

La Nanon de George Sand témoigne précisément de cette nouvelle énergie activiste et socialiste que manifeste la Française du XIXe siècle. Comme l'indique Nicole Mozet dans sa préface du roman sandien, "Nanon, au milieu d'un immense désarroi politique et de l'imbroglio des opinions, représente la tentative sandienne pour permettre de s'exprimer à cette voix troisième, qui est celle d'une femme et d'une paysanne [...]"¹¹⁷. Nanon est ici l'être "supérieur"¹¹⁸, ni fille ni garçon, ni femme ni homme, ou plutôt "l'un et l'autre avec les meilleures qualités des deux sexes". Elle s'oppose à Louise qui représente la "vraie femme" selon l'optique patriarcale: celle qui reçoit les termes d'"ingrate", d'"injuste", de "coquette" et de "tyrannique", qui possède finalement "toutes les séductions et toutes les fantaisies de la faiblesse"¹¹⁹. Nanon est ainsi la nouvelle androgyne, à la fois ménagère, cultivatrice, économe, et même demoiselle 'errante' -- personnification féminine d'un chevalier Des Grieux¹²⁰--

partie en croisade pour libérer l'innocent Émilien des affres de l'injustice et de la prison. Elle est "l'enfant de la race et du pays" qui "sauv[e] [l'homme] de l'abjection" et qui, seule, peut s'offrir comme médiatrice entre le peuple et la noblesse¹²¹.

La pensée socialiste féminine reprend son souffle avec l'Affaire Dreyfus (1895), "cas en quelque sorte métaphorique du problème général de l'injustice sociale"¹²². À la lumière de cette affaire, les rédactrices de La Fronde--premier quotidien féministe à être administré par des femmes-- établit en effet un lien entre l'oppression de la femme et celle du Juif: "[...] je prétends que si nous ne demandons pas justice pour un condamné que nous avons lieu de croire innocent, nous n'avons pas le droit de réclamer justice pour nous", déclare entre autres Maria Pognon¹²³. Dès lors, l'intérêt féminin pour le peuple opprimé s'élargit de plus en plus pour envahir l'univers figuratif des romancières des années 60 et plus encore de l'après-60. Se répand l'idée exprimée par Maria Pognon en 1900 dans un Congrès de la Condition et des droits de la femme qu'"il faut que les femmes entrent partout, et partout travaillent avec leurs frères de misère [...]"¹²⁴. Bien qu'elle mentionne dans son Deuxième sexe (1949) la singularité de la lutte des femmes et dénonce l'incapacité du communisme à résoudre la question féminine, Simone de Beauvoir accepte elle-même d'assumer avec Michel Leiris la présidence de l'Association des amis de La Cause du peuple, périodique gauchiste.

Certaines écritures féminines de la seconde moitié du XXe siècle, notamment celle de Jeanne Hyvrard, veulent ainsi raconter, à travers la voix de la fille ou de la femme, la non-histoire des opprimés. Il s'agit de réveiller les "non-personnes invisibles et muettes"¹²⁵ du passé et de l'avenir, de l'ici et de l'ailleurs, tous ces autres dont la race, la caste, la classe ou le sexe se situent en marge de la norme virile. Parce que "le Colonisé survit longtemps encore dans le

Décolonisé", comme le souligne à juste titre Albert Memmi¹²⁶, la subjectivité féminine d'aujourd'hui est bien placée pour représenter les victimes de la culture mâle et du pouvoir capitaliste. Car, pour la femme-écrivain, libérée par une législation qui reconnaît l'égalité des sexes mais souffrant toujours des séquelles socio-symboliques de l'ancienne colonisation patriarcale, le cosmopolitisme devient le moyen de gagner à sa cause un nouveau public masculin et de puiser dans l'oppression des autres la force et l'énergie de poursuivre sa lutte personnelle, de revendiquer sa féminité. Nous retrouvons ici le même principe d'unification des forces opprimées auquel adhère la femme du XIXe siècle; mais le rêve de ralliement est désormais plus global.

Or, après les tâtonnements des années 60, les années 70 connaissent une véritable prolifération des ouvrages féminins de la multitude marginale. Depuis Les Mots pour le dire (1974) de Marie Cardinal, Parole de femme (1974) d'Annie Leclerc, Ainsi soit-il (1975) de Benoîte Groult, nous signalons effectivement un nombre croissant de romans féminins qui traduisent une révolte collective, à la fois féminine et masculine, adulte et enfantine, contre les constructions sociales et le paternalisme culturel. La fille narratrice des années 70 se démultiplie pour évoquer "ce double mouvement de refus de l'oppresseur et d'affirmation de soi"¹²⁷, pour réaliser sa propre décolonisation, comme celle des autres.

2. L'émergence des voix féminines et marginales au Québec

"Rien ne m'appartient sur la terre
 Je n'eus pas même de berceau;
 On me trouva sur une pierre
 Devant l'église du hameau.
 Du sein maternel repoussée,
 J'ai pleuré quatorze printemps;
 Reviens, ma mère, je t'attends
 Sur la pierre où tu m'as laissée."
La Guirlande ou le Recueil
de Chansons Canadiennes¹²⁸

Au Québec, le cheminement de la voix féminine conduit également, comme en France, à l'émergence d'un je-fille pluriel qui, dans cette étude, trouve précisément son illustration à travers la voix narrative des Mensonges d'Isabelle de Gabrielle Poulin (1983). Cependant, le parcours de ce je-fille québécois s'avère différent, et par certains côtés plus complexe que celui de la France. Car la subjectivité multiple de la fille québécoise de l'après-60 formule non seulement la non-histoire de la foule féminine québécoise, mais se présente de surcroît comme figure allégorique de la non-histoire du peuple québécois, et par extension comme variante métaphorique d'un malaise plus global: devenant le point de rencontre des êtres en perdition, de la multitude opprimée et colonisée d'autrefois et d'aujourd'hui.

a. La Québécoise, être marginalisé

La marginalisation de la Québécoise remonte au temps des pionniers, à l'époque des "filles du roy" qu'un contrat matrimonial lie inconditionnellement à l'autorité et aux exigences du mari. Comme le souligne l'étude historique de Micheline Dumont et de ses collaboratrices, l'existence féminine signifie jusqu'au XIXe siècle soumission, conception et absence de rémunération¹²⁹, les autorités religieuses et politiques déconseillant jusqu'au XXe siècle tout travail

féminin hors du foyer--mis à part les métiers d'institutrice, de couturière et de sage-femme, puisque rattachés aux tâches féminines familiales¹³⁰. Si dans les années 40, elles tolèrent la présence féminine dans les usines de guerre afin de combler la perte des effectifs masculins envoyés sur les champs de bataille, après le rétablissement de la paix elles renvoient vite les ouvrières à leurs corvées de femmes au foyer. Lucie Lequin rappelle à cet égard:

La tradition clérico-nationaliste, en grande partie issue de l'échec de l'insurrection de 1837, a assigné aux femmes francophones du Québec une tâche bien lourde, celle de gardiennes de la foi catholique, de la langue et de la race françaises en Amérique du Nord.¹³¹

Si donc on a prétendu, pour reprendre les termes de Monique Dumais, "que la société québécoise reflétait une tendance fortement matriarcale", les femmes n'étaient en fait "que des exécutantes zélées, même acharnées des ordres donnés par le pouvoir mâle en place"¹³², pouvoir véhiculé par l'idéologie nationaliste traditionaliste.

Or, pour reproduire ce portrait monolithique de la Québécoise représentante des valeurs clérico-nationalistes, le système d'éducation s'évertue lui aussi à maintenir la population féminine en marge du savoir: offrant à la femme, jusqu'au XXe siècle, un apprentissage rudimentaire de la lecture et de l'écriture et quelques cours qui la destinent principalement au métier de religieuse, d'épouse ou de mère. Évoquons à ce propos l'École ménagère de Roberval fondée en 1882 et celle de Saint-Pascal de Kamouraska ouverte en 1905 qui convainquent le département de l'Instruction publique à reconnaître le cours ménager-agricole, favorisant ainsi la conversion de plusieurs couvents en écoles ménagères primaires dont le nombre atteint plus de 160 en 1930¹³³. Nous pouvons bien entendu signaler l'inauguration du premier cours classique pour filles en 1908. Mais si on compte en 1938 onze collèges classiques pour filles, ceux-ci ne reçoivent aucune

subvention gouvernementale--à l'encontre des collèges de garçons--et ne sont guère fréquentés. Autrement dit, la scolarisation féminine reste essentiellement ménagère jusqu'au milieu du XXe siècle¹³⁴.

C'est en fait tardivement que sera atteint le projet d'émancipation féminine, en dépit des efforts d'une Marie Gérin-Lajoie qui, en tête de la Fédération nationale Saint-Jean-Baptiste (1907) oriente la bataille féminine vers la réforme du Code civil, d'une Laure Gaudreault, instigatrice du réveil syndical des institutrices, d'une Idola Saint-Jean et d'une Thérèse Casgrain qui vont jusqu'à Québec pour convaincre Adélard Godbout d'inclure le suffrage féminin au programme électoral, et de bien d'autres encore: même après l'octroi du droit de vote, obtenu dans le cadre provincial le 25 avril 1940, il faudra attendre plusieurs années avant que la Québécoise puisse avoir accès à l'égalité juridique. Or, ce retard explique de toute évidence celui des débuts littéraires de la Québécoise et la naissance d'une littérature féminine au Québec qui se veut dès le départ dénonciatrice de sa propre marginalité. Remarquons effectivement que la littérature canadienne-française reste un monopole masculin jusqu'aux années 30. Durant cette première période, la femme fictive se voit accorder dans l'univers fictif du roman une position secondaire, lacunaire ou silencieuse, autrement dit marginale. Nous songeons d'emblée à la Maria Chapdelaine de Louis Hémon (1914) qui évoque l'être statique, immobilisé dans son attente, et souvent muet car n'ayant rien à rapporter ou à raconter--à l'encontre des frères ou des prétendants qui remplissent le rôle du défricheur, du coureur de bois ou du voyageur¹³⁵. Dans Menaud, maître-draveur (1937) de Félix-Antoine Savard, nous notons aussi chez Marie une certaine paralysie verbale: c'est ainsi le père qui, au nom de sa fille, s'adresse au Délié pour le chasser¹³⁶. La parole d'Alphonsine joue également dans Trente Arpents (1938) de Ringuet un rôle secondaire. Citons à cet égard un passage du

texte qui concerne le départ du fils aîné pour le séminaire:

S'il n'eût tenu qu'à elle, ce départ eût été indéfiniment différé [...] mais comment fût-elle allée contre l'idée conjointe de M. le curé et du père, elle qui n'est que la mère?¹³⁷

Si la femme fictive se voit accorder, dans le contexte illocutoire, la seule fonction du destinaire, elle est de plus rejetée hors des frontières du savoir: dans Maria Chapdelaine, les nouvelles sont donc transmises à la sortie de l'église en présence des hommes¹³⁸.

En fait, seul est autorisé l'acte de parole qui rattache la locutrice à la composante messianique, à l'idéologie catholique et nationaliste: "Marie, fais-nous la prière!", s'exclame Menaud¹³⁹; chez Ringuet, c'est également une femme, la vieille Mélie, qui "récit[e] la prière du soir, dans un demi-sommeil", tandis que les hommes à genoux répondent¹⁴⁰; c'est d'autre part la mère Chapdelaine qui récite les noms des Surprenant et des Bourglouis¹⁴¹ et la tante d'Euchariste qui "racont[e] les mêmes éternelles histoires, les contes avec quoi s'endorment les enfants de tous les pays du monde", "le Petit Poucet et les innombrables variantes du cycle aventureux de Ti-Jean"¹⁴². Représentante de l'autorité religieuse et ancestrale, la silhouette fictive de la Québécoise s'associe de surcroît au rêve masculin de réappropriation de la montagne et de la terre. Signalons entre autres le tapis que file la Marie de Savard et où la montagne devient pôle d'attraction¹⁴³. Mentionnons aussi l'idée que Moisan se fait d'Alphonsine: une idée qui n'a "rien de romanesque", puisque l'épouse qu'il entend se choisir est celle qui saurait "l'aider aux champs à l'époque de la moisson"¹⁴⁴, qui saurait également lui "donn[er] des gars solides", de futurs "vrais paysans" comme Étienne¹⁴⁵.

C'est en fait durant les années 60 que s'estompe, avec la symbiose de l'histoire nationale et religieuse, le mythe de la femme-épouse-investissement productif sur le plan familial, mais paradoxalement improductif sur le plan social ou légal.

Certes, le roman urbain masculin des années 40 et 50 laissent présager l'émancipation future de la Québécoise: nous y relevons un recul de l'autorité paternelle et, parallèlement, l'émergence d'une certaine prise de parole féminine, bien que généralement avortée; autrement dit, une redistribution des rôles familiaux. Pour vérifier notre argument, nous nous pencherons plus particulièrement sur Les Plouffe (1948) de Roger Lemelin. Le personnage paternel que le père Plouffe incarne ressemble peu, effectivement, aux "grand[s] garçon[s] au corps massif" et "couleur de terre"¹⁴⁶ qui peuplent l'univers des Chapdelaine: Théophile n'est plus qu'un "vieillard", portant ses "efforts sur la cueiller à soupe qui branl[e] entre ses doigts à demi paralysés par l'arthrite"¹⁴⁷; son fils Ovide figure lui aussi comme version "chétive" et "malingre", bien "trop maigre" reconnaît-il, d'un Da'Bé Chapdelaine¹⁴⁸. Il va de soi que cet affaiblissement physique du père constitue, dans la trame romanesque, la représentation métaphorique d'une parole paternelle qui s'avère de plus en plus dérisoire. Femme et enfants finissent par ne plus l'écouter: on lui permet bientôt pour tout acte illocutoire le "grogn[ement]" incompréhensible¹⁴⁹. Or, face au déclin de l'autorité paternelle, la mère Joséphine s'extirpe de sa position ancestrale d'épouse silencieuse et soumise, et usurpe à l'homme sa parole tyrannique: devenue un "despot[e] de cuisine", elle ose désormais "morigér[er] régulièrement [son mari] sur ses frais quotidiens d'allumage"¹⁵⁰.

b. La Québécoise et la voix solidaire de la marginalisation féminine

Or, dès les années 30, s'annonce un nouveau type d'écriture féminine, celle d'une dénonciation de plus en plus acerbe de la situation marginale de la Québécoise, de l'archétype féminin qui enchaîne la femme vivante à cette double destinée de la reproductrice d'enfants et de l'ange immatériel, purificateur des péchés du mâle. On ne se contente plus de brosser le portrait inférieur et solitaire de la femme: sur un ton plus amer, l'écrivaine accuse de plus les structures sociales d'engendrer la misère et la violence physiques, psychologiques et symboliques dont est victime la Québécoise. Dans Lui, le quenilleux, Éva Sénécal nous offre ainsi une vision dénigrante de la société, particulièrement coupable de condamner la violente au silence et de réhabiliter le violeur. Dans La Chair décevante (1931), Jovette Bernier reproche également aux carcans religieux et sociaux de bannir injustement la fille-mère.

Durant les années 40 et 50, les romancières québécoises continuent à dénoncer les affres de la condition féminine, tout en désacralisant le portrait de la femme que définit l'idéologie nationaliste traditionaliste. Elles procréent ainsi toute une galerie de femmes fictives qui se sentent inexistantes dans le cadre familial qui leur est imposé. Nous songeons plus particulièrement à Gabrielle Roy qui pulvérise, à travers le personnage maternel de Rose-Anna¹⁵¹, qu'épuisent la misère et les accouchements, l'image de la mère représentante de la foi clérico-nationaliste. Si Florentine, la fille de Rose-Anna, se promet de fuir le rôle de la mère pliant sous le poids des responsabilités, elle connaît elle aussi l'échec puisque abandonnée par Jean Lévesque. La Catherine des Chambres de bois (1958) d'Anne Hébert est quant à elle confrontée au silence de l'époux, d'un Michel qui la repousse vers un monde fade et reclus. C'est par conséquent la femme reléguée à l'arrière-plan et en marge de la vie,

étranglée par l'écrasante conscience du mépris de l'homme ou de la société¹⁵², que mettent en scène les romans féminins des années 40 et 50. Les romancières de la période se refusent ainsi, pour la plupart, de reproduire l'image, par trop idéalisée, de l'épouse et mère que célèbre Louis Hémon: de cette mère Chapdelaine aux "qualités familiales, humbles", à l'auréole "héroïqu[e]", qui, en dépit des "mille dures besognes" et du "bois inhumain", garde "l'ordre raisonnable et la douceur, et la gaieté", cette "sérénité joyeuse" de l'être divin¹⁵³.

Durant les années 60 réapparaît dans le roman féminin le tableau affadi de l'épouse irréprochable mais végétant ou s'étiolant dans l'ombre masculine: évoquons entre autres une Alice Marchand dans La Nuit si longue (1960) d'Anne-Marie qui, subissant la fiction mondaine de l'époux, se heurte au sentiment de l'ennui "dans cette grande maison silencieuse"¹⁵⁴; une Juliette Deschênes dans Les Infusoires (1965) de Monique Bosco qui, se complaisant dans le miroir "rassuran[t]" de "la mère dévouée", se crée une façade froide et vide¹⁵⁵; ou encore une Antoinette dans Une saison dans la vie d'Emmanuel (1965) de Marie-Claire Blais qui se plaint d'avoir conçu "trop d'enfants"¹⁵⁶. Néanmoins, commence également à s'imposer durant les années 60 le personnage féminin qui, consciente de son oppression, exprime le désir de confronter son oppresseur et de se libérer. Au constat ou au discours de la marginalisation féminine s'ajoute ici un autre discours, celui d'un besoin impérieux de démarginalisation. Il convient bien entendu de rappeler ici les circonstances politiques qui favorisent l'apparition de plus en plus insistante du personnage féminin rebelle. Avec la mort en 1959 du Premier Ministre Maurice Duplessis et le déclin de la période nationaliste traditionaliste et de l'empire catholique québécois, la question féminine s'élève en effet au premier rang des préoccupations politiques, sociales et idéologiques. Parallèlement à la Révolution tranquille, s'amorce donc une

révolution du statut de la femme qui prend un élan particulier avec la promulgation, en 1964, de la loi 16 qui abolit le principe de l'incapacité juridique de l'épouse et l'image institutionnalisée de la femme-mineure¹⁵⁷. Il n'est pas sans intérêt de noter, d'autre part, la création de la Fédération des Femmes du Québec, fondée en 1966 par Thérèse Casgrain, et la publication en 1970 du Rapport de la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada qui reflètent un intérêt social, autrement grandissant, pour la condition féminine.

Naît ainsi dans les années 60 un nouveau féminisme qui, tout en étalant au grand jour l'existence oppressive de la Québécoise d'hier et de celle d'aujourd'hui, promeut, en réponse au nouveau principe d'égalité des sexes, un bouleversement des structures sociales. Nous découvrons donc des personnages féminins qui, à l'instar de la Maryse de Dielle Doran¹⁵⁸, refusent la vacuité d'une existence tracée par l'homme. Or, pour reprendre les propos de Suzanne Paradis, certaines de ces femmes fictives qui tentent désespérément de s'affranchir, se trouvent soudainement "privé[es] de la sécurité [...] en quelque sorte séculaire" que le patriarcat leur offrait, "pour se dissoudre [finalement] dans un univers sans contours, sans consistance ni résistance", pour n'être plus que "chaos indescriptible et muet"¹⁵⁹, telle la Nathalie d'Amadou (1963) de Louise Maheux-Forcier. Mais au mouvement social d'émancipation féminine, que le climat de la Révolution tranquille accélère, correspond aussi le non-conformisme de certaines femmes fictives des années 60: celles-ci attaquent de front pour briser, avec une audace parfois déconcertante, les statues mythifiées de la Maria Chapdelaine ou de l'Angéline de Montbrun¹⁶⁰. L'Héloïse, personnage de Marie-Claire Blais dans Une saison dans la vie d'Emmanuel, brave ainsi l'ordre social et traditionnel en refusant le modèle de la mère génitrice: elle se prostitue pour marquer sa révolte contre un système qui lui accorde une existence illusoire;

choisissant paradoxalement la voie de la marginalisation pour mieux dénoncer et exorciser cette autre marginalisation que délimitent pour elle les normes sociales. Encore plus symptomatique est la crise d'indépendance d'Isabelle, le personnage de Louise Maheux-Forcier dans L'Île joyeuse (1964): se sentant acquérir une fausse identité auprès de Stéphane, elle le quitte et opte pour la solitude afin de vivre son moi; elle se choisit donc elle aussi une existence en marge de la société masculine pour échapper au rôle marginalisé qu'on lui impose. Dans Doux-amer (1960) de Claire Martin, l'image de l'épouse qu'incarne Gabrielle trahit une nouvelle réalité sociale: celle d'une femme qui ne s'adonne totalement qu'à sa passion de l'écriture, au détriment du mariage. "Abandonn[er] la reproduction pour la production littéraire, écri[re] des fictions en vue de changer la réalité"¹⁶¹, telle est la mission dont veut s'acquitter la femme des trois dernières décennies et que la romancière des années 60 commence à valoriser dans le cadre figuratif. C'est toutefois les années 70, comme l'indiquent Monique Dumais et Marie-Andrée Roy, qui "insuffl[ent] aux femmes un élan vital pour commencer à écrire, s'autoriser à faire connaître leur vécu"¹⁶².

Le féminisme de la fin des années 60 s'intéresse enfin à célébrer la solidarité universelle des femmes. Est ainsi fondée en 1966, outre l'Association féminine pour l'éducation et l'action sociale, la Fédération des femmes du Québec. Or la FFQ, qui regroupe plusieurs associations féminines et dont la présidente honoraire est Thérèse Casgrain, se démarque de par sa nature non confessionnelle et multi-ethnique. Anglophones, francophones, rurales et citadines se retrouvent pour réformer le système social¹⁶³. Or, répondant à ce processus institutionnel d'universalisation de la cause féminine, émerge sur la scène romanesque la femme plurielle, celle qui se multiplie et se démultiplie pour ne plus être enfermée dans la trajectoire visuelle du voyeur mâle et pour ne plus être objectifiée, fragmentée, repoussée par-delà l'univers

signifiant. C'est aussi la femme plurielle porte-parole de toutes les filles et de toutes les mères du passé et du présent, la femme qui cherche à puiser dans cette multiplication de l'être la force de braver la subjectivité phallique de l'homme et de récupérer leur intimité.

Les Mensonges d'Isabelle de Gabrielle Poulin participe précisément à l'explosion quantitative des romans de la femme plurielle qui s'observe au Québec dans les années 70 et 80. Il s'agit désormais d'accorder la parole au je qui assure l'existence et la permanence du nous, qui "inscri[t] fictivement son réel dans la configuration du féminin": de ce "je, femme une et multiple, double de la relation à l'autre femme, par la sororité, la solidarité" auquel se réfère une Louise Dupré¹⁶⁴. "Je veux en effet voir s'organiser la forme des femmes dans la trajectoire de l'espèce", déclare Nicole Brossard dans L'Amèr ou le chapitre effrité (1977)¹⁶⁵. "Ma rêverie serait d'être "l'une / parmi nous". En équilibre / j'apprécie la mouvance, la multiplicité / des voix", écrit Louise Cotnoir dans Les Rendez-vous par correspondance (1984)¹⁶⁶. C'est bien la femme-espèce que met en scène, entre autres, Yolande Villemaire dans son roman La Vie en prose (1980), offrant à la lectrice une constellation de noms féminins, un échange dialogique qui déconcerte de par le nombre des interlocutrices: se parlent ainsi de la page 258 à la page 261 une Vava, une Rose, une Laure, une Leila, une Ariane, une Noëlle, une France, une Lotte, une Solange, une Marie, une Maud, une Poutine, multitude nominale qui entretient la confusion¹⁶⁷. Le je pluriel de Villemaire s'engage ainsi dans une aventure qui se veut à la fois solitaire et solidaire, qui signifie la quête d'un moi à travers le contact d'une autre, de l'une à travers le double féminin. Il s'agit d'un je qui puise dans la rupture et le multiple la fluidité d'un nouveau corps. L'emploi de ce procédé réapparaît dans Nous parlerons comme on écrit (1982) de France Théoret, dont la narratrice se prête tour à tour

différents âges et différentes identités: passant de onze à douze, treize, un, deux, trois, dix-huit ans, etc.¹⁶⁸; se nommant Virginia Woolf, Ninon, Louise Valois, Anaïs, etc.¹⁶⁹ Theoret se plaît encore à créer des couples, tels Virginia/Colette, Laure/Anaïs¹⁷⁰, à associer les indissociables: "Elle est anglophone d'origine protestante. Je suis francophone d'origine catholique"¹⁷¹; "Elle est en pantalon [...] Moi en robe"¹⁷². De par ce jeu de l'union dans l'opposition, de la ressemblance dans la différence, l'être féminin de Théoret se néantise pour représenter toutes les destinées féminines, celles du Québec, de tous les pays, de toutes les époques. Or, cette multitude féminine exprime dans le roman la fragmentation existentielle et sociale, le drame de la dépossession et de l'abandon, tout en signifiant l'urgence de la parole féminine émergente.

Reflétant cette ouverture des frontières physiques et ontologiques, l'écriture et l'imaginaire féminins des années 70 et 80 traduisent une intention de briser les barrières thématiques, linguistiques et narratifs, de "cerner le discours patriarcal là où son influence est la plus sournoise, c'est-à-dire dans le langage et les structures littéraires"¹⁷³. Car, comme l'indique la narratrice de Madeleine Gagnon dans Lueur: Roman archéologique (1979), "l'histoire écrite des événements politiques et des savoirs des peuples" et "l'histoire écrite de leurs mythes [...] furent rédigées par eux, sans elles"¹⁷⁴. Partant, l'écriture des nouvelles romancières se place en marge de la tradition afin de mieux dénoncer le travail de division et de catégorisation qu'effectue la parole masculine. Il s'agit pour la femme de se marginaliser par rapport à l'univers socio-symbolique de l'homme, de définir sa propre marginalité, afin d'échapper à cette autre marginalisation qui l'alourdit et l'épuise depuis des siècles. Autrement dit, cette femme des années 70 et 80 "pense à côté", "répon[d] à côté", "vi[t] à côté" et écrit à côté, non plus pour être "déplacée" comme le

personnage de France Théoret, mais pour se dé-placer, pour refuser la place que l'écriture masculine lui impose¹⁷⁵. Le rapport de la Québécoise à l'écriture est par conséquent remis en question: car celle-ci s'efforce désormais de dé/re/structurer le texte et le langage pour atomiser le portrait mythique de la femme patriarcale. Comme l'indique Louky Bersianik, cette écriture émergente a pour mission de créer "du sens, là où jusqu'à nous il n'y avait que du hors-sens pour les femmes"¹⁷⁶. Il s'agit, pour citer Louise Cotnoir, de permettre à la femme écrivante de "[s']incorporer", de "dev[enir] [s]a propre visée"¹⁷⁷. Rompre les attaches nécessaires qui lient la parole féminine à celle encodée de l'homme, subvertir la page écrivante et lisante, lever l'interdit millénaire qui définit l'immanence de la femme, telle est la présente corvée féminine.

Il convient dès lors de constater que le roman québécois des années 70 et 80 subit l'influence de la révolution corporelle et sexuelle des années 60. Émerge ainsi la vision transgressante du "corps-texte", d'un texte qui préconise l'exploration des tréfonds intimes de la femme. La naissance de ce texte désirant et sensuel se rattache à celle d'une nouvelle mystique féminine que formule Louky Bersianik dans L'Euquélienne (1976): celle-ci dénigre en effet l'image trompeuse de la femme univoque, de celle qui incarne ou la Vierge Marie, version humaine de la contemplation divine, ou le démon, évocateur de la perversité sexuelle; ou la pure Angéline de Montbrun, ou la "maudite" Élisabeth Tassy¹⁷⁸. Comme l'illustre Bersianik, il s'agit ici de modèles virils dont l'inconséquence repousse la femme au-delà du monde des vivants. Or, la romancière d'aujourd'hui veut rendre à la femme sa complexité, à la fois spirituelle et sexuelle, afin de lui reconnaître un droit à la vie. Comme le signifie son écriture, elle se rebranche elle-même à la chair et veut "écrire sur la peau, dans la peau"¹⁷⁹ pour raconter la spiritualisation de son corps sexué. Elle entame ainsi le

procès d'un Euchariste qui accepte d'accorder à la femme le pouvoir de donner la naissance et la mort, d'enfanter et de clore les yeux des défunts¹⁸⁰, mais qui pourtant lui refuse le droit à la vie et à la parole. Une libération de soi doit être réalisée à travers celle du corps et, parallèlement, à travers le rapport à l'autre féminin. Nous aboutissons ainsi à la célébration du corps féminin sous le terme de la pluralité. Citons Madeleine Gagnon à cet égard:

Et puis encore, j'étais comme dix-huit femmes ensemble tellement tu me désirais. Trente-six seins. Dix-huit clitoris. Dix-huit vagins. Des milliers de fibres tendues autour de l'anus. À tous nos doigts et bouches, douze langues de feu, nous ne suffirons pas à épuiser la jouissance. Jusqu'à l'innombrable, infini, chiffre rond qui ne se chiffre plus, oméga.¹⁸¹

Or, cette réhabilitation et cette rencontre de l'intime et du multiple permettent précisément de transgresser l'isolement de l'être féminin marginal du passé et du présent: car conduisant vers l'éveil de la mémoire ancestrale qui inscrit la préhistoire des femmes dans la chair, et qui mène à la découverte de ces "traces que les autres femmes y ont laissées"¹⁸². La narratrice de La Maison Trestler ou le 8e jour d'Amérique (1984) de Madeleine Ouellette-Michalska s'engage elle aussi dans cette exploration du corps multiple, de ce corps qui appartient au présent comme au passé¹⁸³. Cependant, c'est à celle du corps pluriel d'Isabelle dans le roman de Gabrielle Poulin que nous nous attarderons dans nos chapitres ultérieurs.

c. La voix féminine et la voix enfantine au Québec: voix solidaires

Or, ce survol de la littérature féminine québécoise se justifie dans la mesure où la romancière québécoise des années 70 et 80 fait souvent appel au personnage-fille pour lui faire raconter le drame pluriel de la marginalité féminine. Nous avons déjà établi, dans le cadre français, que la narration

enfantine est nécessairement privilégiée dans le roman féminin d'aujourd'hui: puisque la non-histoire sociale de la femme et celle de l'enfant s'entremêlent. Partant du même raisonnement, nous sélectionnerons un certain nombre d'indices qui permettront de capter le dynamisme socio-historique de ce rapprochement femme/enfant, afin d'expliquer celui littéraire du rapprochement voix féminine/voix enfantine qui s'impose durant cette deuxième moitié du XXe siècle.

Rappelons en premier lieu qu'enfants et femmes occupent jusqu'au XXe siècle une position subalterne et sont victimes des caprices de la justice masculine que révèle entre autres le paradoxe suivant: la société québécoise a traditionnellement valorisé la maternité et puni les moyens de contraception et d'avortement¹⁸⁴, mais en même temps légitimisé le rejet des filles-mères et de leurs enfants¹⁸⁵; souffrant d'isolement et d'ostracisme, prostituées et filles séduites ont ainsi été condamnées à rejeter leurs propres enfants. Les destinées féminine et enfantine sont également liées dans la mesure où le maltraitement et l'isolement de la mère entraîne ceux de l'enfant qui va naître. Inversement, l'amélioration de la condition féminine ne peut que favoriser une transformation de l'existence enfantine. Nous signalerons à cet égard le rôle qu'ont joué certaines femmes dans l'histoire de l'enfant au Québec. Nous songeons entre autres à la création de l'orphelinat catholique de Montréal au XIXe siècle, contribution des dames de la charité. Nous pourrions également mentionner les efforts de certaines: d'une Rosalie Cadron-Jetté qui accueille des célibataires enceintes; d'une Marie Gérin-Lajoie qui demande la création de tribunaux pour enfants et dont la Fédération nationale Saint-Jean-Baptiste "établit des liens étroits avec l'hôpital Sainte-Justine pour enfants et l'oeuvre de la Goutte de lait"¹⁸⁶; d'une Thérèse Casgrain qui persuade Mackenzie King d'accorder des "Baby bonus" et le gouvernement fédéral de verser ces allocations aux mères"¹⁸⁷, etc. Nous devons par ailleurs remarquer que,

parallèlement à l'émancipation tardive de la femme, se note un éveil tout aussi tardif de la sensibilité sociale à l'égard de la situation infantine. Indiquons à ce propos certains changements survenus dans l'histoire des petits Québécois après la promulgation de la loi 16 (1964) qui abroge l'incapacité juridique de la femme. N'est-il pas significatif que l'année de la loi 16 est de plus marquée par la création du ministère de l'Éducation, et partant par l'instauration de la gratuité scolaire et de la mixité des classes?¹⁸⁸.

Puisqu'ils partagent le même oppresseur et la même histoire ou non-histoire¹⁸⁹, et dans la mesure où notre siècle reconnaît à l'enfant le pouvoir de révélation, la romancière de la seconde moitié du XXe siècle cède de plus en plus la parole à l'enfant, et surtout à la fille, pour lui faire dire les mensonges du régime patriarcal. Or, il nous faut ici nous attarder plus longuement sur le personnage-fille-porte-parole de la condition féminine qui apparaît dans certains romans québécois de notre époque, et sur le message dénonciateur ou transgresseur que formule ce protagoniste. Car depuis la fin des années 40, la fille fictive prend de plus en plus conscience de l'injustice qui s'abat sur la femme, de l'inconséquence de la Loi des Pères et de l'asphyxie mentale qu'implique la morale patriarcale. La Christine de Rue Deschambault (1955) de Gabrielle Roy constate ainsi, à la réaction des Nault face aux paroles maternelles, "combien une femme qui se réclame d'un mari est mieux vue dans la société qu'une femme toute seule". Elle en conclut avec une certaine amertume: "Cela me parut injuste, je n'avais jamais remarqué qu'un homme eût besoin de parler de sa femme pour avoir l'air important"¹⁹⁰. Christine a de plus le sentiment, contrairement à l'Angéline de Montbrun de Laure Conan, que "la maison [est] beaucoup plus gaie quand [son] père n'y [est] pas"¹⁹¹. La situation familiale de Marie-Marthe Lapierre dans Autour de toi, Tristan (1962) de Claire France ou celle d'Alphonsine Beauchemin dans En pleine terre (1946) de

Germaine Guèvremont sont autrement plus tragiques: la première doit quitter l'école à l'âge de 16 ans pour se retrouver piégée sous le toit parental, aux prises avec le vice du père et les tâches ingrates de petite mère que lui impose une famille trop nombreuse; la dernière est confrontée à l'absence de la mère, l'ivrognerie du père, la servitude du pensionnat et les offres scandaleuses des maîtres de la ville. Or, soulignons ici la méfiance ou le dégoût que le père inspire à la fille. Nous notons en fait que dans le roman féminin de cette seconde moitié du XXe siècle, la présence paternelle signifie bien souvent tyrannie, claustration et mort, ainsi pour la narratrice de La Maison Trestler ou le 8e jour d'Amérique de Madeleine Ouellette-Michalska:

Une demoiselle Trestler doit raser les murs sans encombrer le passage de celui qui fait trembler la terre. Elle doit disparaître de sa pupille, ne pas encombrer son horizon.

C'est promis, père. Je me tiendrai loin de ton univers. Loin de tes affaires, tes achats, tes ventes, tes possessions.¹⁹²

Dans l'optique enfantine, le père Trestler se transforme, de façon révélatrice, en officier qui "pass[e] en revue le régiment familial" à son retour de Montréal¹⁹³. Face à cet univers paternel opprimant, Catherine éprouve donc le sentiment de vivre "l'histoire de la petite fille qui joue au pendu dans le jardin de givre de son âme norvège"¹⁹⁴.

C'est toutefois la silhouette de la mère patriarcale, de cette mère-véhicule de l'indifférence ou des interdits de la société virile, qui donne au roman féminin québécois sa véritable tonalité inquiétante. Nous pouvons évoquer à cet égard une Louise, le personnage maternel de La Belle bête (1959) de Marie-Claire Blais, qui refuse à sa fille Isabelle-Marie le regard affectueux ou identificateur, l'entraînant ainsi vers un abîme de laideur. Cette image de la fille subissant la sécheresse sentimentale et spirituelle au contact d'une mère frivole, absente, muette ou despotique, revient

pour hanter la trame romanesque d'une Viviane Da Silva, d'une Diane Giguère, d'une Anne Hébert, ou encore d'une Madeleine Ouellette-Michalska. Nous songeons respectivement à la Claudie du Visage de Fièvre (1961), à la Céline du Temps des jeux (1961), à l'Agnès Joncas du Temps sauvage (1963) et de nouveau à la Catherine de La Maison Trestler ou le 8e jour d'Amérique (1984). Rappelons plus particulièrement le réseau des restrictions et des interdictions auquel se heurte Catherine Trestler adolescente et que véhicule la parole maternelle:

[...] elle redouble de vigilance, elle multiplie les interdits. Tu dois, il ne faut pas. Front tranquille, lèvres serrées, Catherine se retire à l'intérieur de son corps. Une demoiselle ne doit pas se rouler par terre, souiller ses vêtements, embrasser l'herbe avec sa peau. Une demoiselle doit avoir de la retenue, de la distinction, des bonnes manières.¹⁹⁵

Le je-fille subit ainsi la contamination d'un je-autre qui se tait et se soumet pour se fondre au moule patriarcal. La quête ontologique de l'enfant sera par conséquent douloureuse et difficile car, pour citer La Vie en prose (1980) de Yolande Villemaire, ce je "[il] ne sait pas c'est qui puisque c'est un autre"¹⁹⁶:

je je je dans la spirale du temps perdu dans la nuit des temps et pourtant ce n'est pas moi qui parle, c'est je je je un autre et je pourtant est une autre [...]¹⁹⁷

Or, face à la mère "inessentielle"¹⁹⁸ qui la prive d'un épanouissement vital pour lui voler son corps et son visage d'enfant, la voix de la fille de l'après-60 ne se contente plus de formuler la peur du modèle maternel. Désormais, elle s'élève de plus en plus distinctement pour s'opposer vigoureusement à cette dépossession. Elle refuse en effet de copier la mère-imitatrice du portrait masculin, de perpétuer les gestes de la fille maudite et soumise, partant de se situer en marge de la vie et de la chair. "[...] je je je cherche à taire le nom de ma mère dont j'entends obstinément le 'Solange t'es rien, Solange Therrien'", raconte la

narratrice de Yolande Villemaire¹⁹⁹. "Terrifiée" par l'"avidité" maternelle, le je-fille de Madeleine Ouellette-Michalska veut elle aussi mettre "toutes ses ressources à se reposséder", à préserver en elle l'intégrité de "l'enfant sauvage"²⁰⁰. Cette enfant "sauvage", épuré du mâle, pourra seul réclamer la parole pour substituer au discours patriarcal de la marginalisation féminine un nouveau discours: celui qui se marginalise par rapport à la norme et à la parole viriles, afin de pouvoir procéder à une démarginalisation de soi, de pouvoir chasser cet autre en lui. Le processus de libération est lié, par conséquent, à la nécessité de repousser le père en soi--d'où la présence dans le roman d'un personnage paternel méprisé ou fui--ou la fausse mère, celle dont il faut dénoncer l'imposture. Remarquons ainsi que la femme fictive rebelle de la seconde moitié du XXe siècle puise souvent dans le réservoir d'énergie authentique de l'"enfant sauvage" la force et le courage de s'opposer au carcan patriarcal. Dans sa recherche d'un vrai moi, elle reconnaît l'urgence d'un contact avec son double d'autrefois: seuls le retour au passé et la rencontre avec cette "enfant sauvage"--qu'étouffait la maison paternelle--pouvant conduire à la délivrance. Nous songeons entre autres à l'Isabelle de Charlotte Savary²⁰¹ qui ne réussit à réaliser sa libération d'adulte qu'à travers la repossession de sa véritable enfance, autrement dit à travers le meurtre de l'enfant d'ivoire que le patriarcat lui avait plaqué au corps et au visage. Pour lutter contre sa propre "routine itinérante" qui la paralyse, l'Isabelle de L'île joyeuse (1964) de Louise Maheux-Forcier se lance elle aussi à la poursuite de son enfance, du fond duquel surgiront "[s]on île" et ses "vérités"²⁰².

De plus en plus encouragée à se dire dans le climat de changements sociaux, la femme fictive des années 70 et 80 veut mener par ailleurs une croisade symbolique. Il s'agit de partir à la recherche d'une parole de femme--qui puisse donc refléter la réalité de l'expérience féminine--et l'enseigner

à sa fille qui pourra dès lors sauvegarder l'intégrité de sa langue et de son être authentiques. On veut désormais définir les assises d'un langage féminin qui permettra aux filles et aux mères de se raconter leur vie: de se raconter leur passé marginal et leur présent qui cherche à se resituer dans la société masculine. Ainsi émerge dans le roman le langage de la solidarité féminine et enfantine, du texte désirant et multiple qui devient l'histoire d'une relation et d'une union: celle de la femme et de l'enfant, de la mère et de la fille, mais aussi celle de la femme et de l'autre femme. C'est particulièrement le désir d'un nouveau rapport avec l'autre féminin qui s'exprime chez Gabrielle Poulin, comme dans d'autres romans féminins des années 70 et 80 tel La Vie en prose de Yolande Villemaire, aboutissant à l'émergence de ce que Nicole Brossard nomme le "texte lesbien": "Entre ma mère et ma fille. Texte lesbien plus qu'incestueux"²⁰³. Cette nouvelle femme fictive qui entend se redécouvrir à travers son propre double et sa pluralité féminine veut être mère, mais non plus épouse ou femme au foyer: elle veut célébrer une maternité libérée du culte de la famille et du patriarcat. Elle chasse donc l'homme en elle pour se donner naissance à elle(s)-même(s) et trouver ainsi cette énergie engendrant qui la maintiendra dans les limbes de son enfance. Il s'agit de reproduire, de se multiplier, pour démythifier l'image statufiante de la Vierge Marie et celle compromettante de l'épouse de l'homme. Pour reprendre les propos de Suzanne Paradis, "la femme-visage tend à disparaître, la mère-poule également", et la femme, la vraie femme, "lentement, sort des voiles pudiques et trompeurs dont on l'a affublée"²⁰⁴. Exalter cet espace d'avant le mensonge et pouvoir enfin se retrouver dans le dédoublement et la pluralité, tel est le message de la nouvelle femme écrivante pour qui, désormais, le personnage qu'elle crée, "est 'un peu [sa] mère [...] un peu [sa] fille', sachant qu'on est toujours en avance et en retard sur soi"²⁰⁵.

d. Le personnage féminin québécois, figure du monde marginalisé

Toutefois, notre présente analyse serait également inachevée si nous ne la rattachions à une problématique autrement imposante dans le contexte du personnage féminin québécois: celui d'un peuple qui raconte à travers le servage de la fille et de la femme sa propre marginalisation. C'est en choisissant de préférence un personnage-fille plutôt qu'un personnage-femme que certaines romancières de l'après-60 se plaisent effectivement à traduire le sentiment viscéral de la contestation face aux valeurs morales du Québec catholique et la quête urgente d'une identité nationale. Car, outre les raisons mentionnées dans la troisième partie de ce chapitre²⁰⁶, la fille subit dans le cadre du vieux Québec une double oppression, celle qui provient du père comme celle qu'engendre la mère patriarcale, celle qu'elle subit en tant qu'être féminin mais aussi en tant qu'enfant. En conséquence, la rancune ou la révolte que formule le je-fille face à l'omnipotence du père et de l'église, face à l'existence fantomatique que lui promet la mère patriarcale, reflète avec plus de poids celle du Québécois face à sa condition de peuple colonisé et le système anachronique que le régime Duplessis a procréé. Une Rikou d'Andrée Maillet dans Les Remparts de Québec (1964) réalise ainsi la fusion enfance/Québec afin de raconter la double oppression du personnage qu'elle incarne:

[...] maintenant je suis moi-même perdue auprès de ces murailles dérisoires qu'on appelle les remparts de Québec, les remparts, les remparts de mon enfance.²⁰⁷

"Je ne sais pas attendre", telle est de plus l'aveu significatif de Rikou²⁰⁸. Comme le Québécois, le personnage-fille des années 60 ne veut plus en effet "attendre": elle décide plutôt de se lancer à l'assaut des institutions parentales et religieuses pour signifier à la fois son droit féminin et québécois à la parole. Il s'agit désormais d'une enfant qui, à l'instar d'une Bérénice de Réjean Ducharme,

entend célébrer la femme hors de l'ordre social chrétien et qui s'explore dans l'espoir de combler le vide historiographique de la femme comme du Québec.

S'inspirant des propos de Kate Millett²⁰⁹, le nouveau féminisme examine ainsi, non seulement la société québécoise mais encore toute la société occidentale et ses institutions pour démontrer que celles-ci reproduisent et perpétuent la domination masculine²¹⁰. Le lien entre pouvoir économique et patriarcat est dès lors établi. Dans sa tentative de définir le nouveau courant féministe des années 70, Michèle Jean aboutit d'ailleurs à la distinction suivante:

Aujourd'hui, trois courants majeurs sous-tendent les revendications féministes: un courant réformiste, un courant radical qui fait reposer l'oppression de la femme sur le système patriarcal, et un courant marxiste qui se divise en deux branches: une branche regroupant des femmes qui pensent que c'est l'avènement du socialisme qui permettra de créer les conditions nécessaires à la libération féminine et qui militent aux côtés des hommes dans les mouvements de gauche; l'autre branche regroupant les féministes marxistes qui essaient de concilier lutte des classes et lutte des femmes et qui considèrent que l'organisation d'un mouvement autonome de femmes est prioritaire.²¹¹

Certaines Québécoises se réclament désormais apôtres des êtres colonisés ou minorisés. À l'instar de Jeanne Hyvrard, une Louise Cotnoir entre autres réunit dans Les Rendez-vous par correspondance "femmes et hommes, petits mâles et petites femelles", tous les "exilés de l'intérieur", pour leur permettre de créer ensemble leur propre histoire:

Lentement et mine de rien, nous sommes sortis du pays contraint. Les heures de jouissance ne comptent plus. Nous buvons le temps. Et nous nous racontons des histoires inédites. Sorties du grand livre contraint. Nous découpons les mythes un à un.²¹²

Ce survol de la littérature féminine en France et au Québec aboutit ainsi à l'émergence, durant les années 70 et 80, d'une nouvelle écriture: de celle qui conteste la parole et le texte fonctionnels véhiculés par la culture officielle et qui s'offrent comme instruments d'oppression de la classe dominante. Le je-fille qui prend la parole veut désormais s'affirmer maître de sa langue pour pouvoir s'affirmer maître de sa pensée et de son être. Il entame donc une désacralisation du langage paternel pour pouvoir se dé-figer et se dé-caser. En "dériv[ant] ce qui est rivé par le symbolisme patriarcal"²¹³, en pratiquant la dissolution de l'univocité signifiante, il entend ainsi pulvériser les catégories sociales et gommer les différences. Il s'efface dans la répétition et le dédoublement, afin de raconter la nuit des absents--de ceux, cimetières antiques, qui disparaissent de la carte patriarcale et capitaliste--mais aussi pour échapper à la logique masculine. Se régénérant dans la faim de vivre des autres marginalisés, dans le puits profond des multiples rancunes, la nouvelle enfant fictive se dédouble à l'infini pour devenir insaisissable. Elle n'est plus que l'orpheline qui brandit le drapeau de la marginalité, non plus de celle qu'invente la définition masculine, mais de celle qu'elle se crée elle-même en signe de libération. Le leurre qui caractérise la fille d'autrefois et l'opprimé(e) d'aujourd'hui se retourne enfin contre l'oppresseur viril.

"Notre Mère

Notre mère, qui entoures la terre,
esprit est ton nom.

Que ta liberté vienne, que ton amour enveloppe
la terre, comme il remplit le ciel.

Donne-nous aujourd'hui notre vie quotidienne,
Et pardonne-nous nos irresponsabilités;
Comme nous pardonnons ceux et celles qui agissent
de façon irresponsable envers tous.

Et ne nous conduis pas dans la fausseté;

Mais délivre-nous de l'injustice.

Ainsi soit-elle!"

Marion Hugues²¹⁴

Notes

1. Nous citons Nathalie Sarraute interviewée par Alison Finch (Alison Finch et David Kelley, "Propos...", p. 310).
2. Nous vous renvoyons à Kenneth W. Meadwell qui déclare: "De 1960 à 1966, l'activité scripturale constitue l'un des moyens de promotion de la nouvelle identité québécoise, identité qui se voudrait liberté de toute entrave coloniale" (L'Avalée, p. 26).
3. Henry Shogt précise à l'égard du mot 'enfant': "[...] le français enfant remonte au latin infantem accusatif de infans composé de in-négatif, et fans participe présent de fari 'parler'. Le sens étymologique de enfant est donc 'celui qui ne parle pas' et si ce sens était toujours présent à l'esprit du locuteur français, il percevrait un contresens dans une phrase aussi courante que cet enfant est terriblement bavard" (Sémantique, p. 9).
4. "Nous assistons à l'émergence de l'enfant en tant que sujet littéraire et comme objet d'analyse dans le domaine de la physiologie humaine, de l'anatomie et des sciences humaines" (Childhood, p. 3).
5. "En effet, le premier véritable personnage enfant à apparaître dans ce genre est celui, nommé Brian O'Connal, que W.O. Mitchell met en scène dans son premier roman Who has seen the wind?, publié en 1947" (The Child, p. 1).
6. Pour reprendre les termes de Philippe Ariès, le sentiment de l'enfance "correspond à une conscience de la particularité enfantine, cette particularité qui distingue essentiellement l'enfant de l'adulte même jeune" (L'Enfant, p. 177).
7. "Évoquer l'existence d'un lien entre une société et sa littérature risque de conduire à des raisonnements trop simplificateurs. Mais, sans proposer d'argument rigide, signalons que l'opinion commune admet que le sentiment de la tension cosmique et du désordre social dans les oeuvres shakespeariennes provient pour ainsi dire d'une désintégration de la société médiévale qui s'observait à l'époque [...] C'est précisément ce type de relation entre une société et sa littérature qui nous invite à établir un lien entre la société moderne et le thème de l'enfance dans la littérature du dix-neuvième--comme du vingtième--siècle. Un lien similaire rapproche thème et contexte." (The Image, p. 29-30).
8. Philippe Ariès, L'Enfant, p. 44.

9. Nous partons des remarques de Philippe Ariès dans L'Enfant, p. 84.
10. Ibid., p. 45.
11. Ibid., p. 65.
12. C'est en fait Béralde qui déclare à Argan: "D'où vient, mon frère, qu'ayant le bien que vous avez, et n'ayant d'enfants qu'une fille, car je ne compte pas la petite, d'où vient, dis-je, que vous parlez de la mettre au couvent?" (acte III, scène III, p. 134).
13. Dans La Fontaine, Oeuvres, eds René Groos et Jacques Schiffrin, p. 755.
14. Pour citer quelques passages, l'optique adulte de "L'Enfant et le maître d'école" compare les écoliers à des "fripons" ou à des "canaille[s]" pleins d'une "sottise" qui les plonge dans l'embarras; ainsi l'illustrerait l'anecdote du petit garçon qui tombe dans l'eau "en badinant sur les bords de la Seine". L'enfant de "L'Écolier, le pédant, et le maître d'un jardin" est lui-même perçu comme "doublement sot, et doublement fripon Par le jeune âge", n'hésitant pas à "grimper sans égard sur un arbre fruitier, Gât[ant] jusqu'aux boutons, douce et frêle espérance" (Livre 9, Fable V, Ibid., p. 221).
15. Oeuvres, ed. Pierre Clarac, p. 564.
16. L'Enfant, p. 6.
17. Livre I (Émile, p. 35).
18. Discours, p. 125-26.
19. Les fleurs et la musique étant des causes de distraction, donc de péché (L'Abbé Léon Bournet, La Querelle, p. 196-97).
20. Livre II (Émile, p. 92).
21. Livre II (Ibid., p. 105).
22. Livre II (Ibid., p. 92-3).
23. "La force et le châtiment corporel doivent être employés pour maîtriser tout entêtement ou désobéissance obstinée. Aucun autre moyen n'y remédierait" (John W. et Jean S. Volton, eds, Some Thoughts, # 78, p. 139). Locke ajoute toutefois: "Frequent Beating or Chiding is [...] carefully to be avoid'd" ("Il faut soigneusement éviter les châtimens corporels fréquents et les réprimandes") (Ibid., # 60, p. 117-18).

24. Livre II (Émile, p. 106).

25. Livre II (Ibid., p. 106).

26. Le Vol, p. 175.

27. Livre I, p. 32.

28. Livre II, p. 93.

29. Philippe Ariès, Histoire, p. 300 400.

30. Phillippe Ariès, L'Enfant, p. 309.

31. Nous vous renvoyons aux commentaires de Denise Escarpit dans La Littérature: elle indique que "la plupart des études faites sur la production de livres de jeunesse ne débutent, pour plusieurs pays, qu'au début du XIXe siècle", que jusqu'alors "l'enfant n'avait donc d'autre ressource que la littérature populaire et, dans le meilleur des cas, la littérature récupérée sur les adultes". Assimilée à la littéraire populaire, la littérature de jeunesse était ainsi "classée sous-littérature" (p. 126). Denise Escarpit note enfin que l'enfant est "devenu objet de littérature" dans la seconde moitié du XIXe siècle (p. 120).

32. Entre autres, Les Aventures de Télémaque (1717) de Fénelon, premier roman d'aventures destiné à l'enfant, Robinson Crusoë (1719) de Daniel De Foe, les Voyages de Gulliver (1726) de Jonathan Swift. Nous vous renvoyons à l'étude récapitulative de Denise Escarpit dans La Littérature, p. 51-7.

33. L'industrie du livre pour enfants apparaît beaucoup plus tôt dans le monde anglophone. Denise Escarpit signale qu'en "Angleterre, la spécificité du genre avait été reconnue par un éditeur-libraire, John Newbery (1713-1767), qui lança pour les enfants de la bourgeoisie montante une matière à lire en rapport avec son statut social, donc respectable et respectée" (La Littérature, p. 5).

34. Nous citons Philippe Ariès dans L'Enfant, p. 49.

35. Carnet XX' (Carnets, p. 81).

36. Romans de Georges Bernanos.

37. Micheline Dumont et al., L'Histoire, p. 180.

38. Voir Paul-André Linteau et al. dans Histoire, p. 106.

39. Encore en 1958, seulement 13 % des élèves finissent leur 11^e année; est également significatif le manque de bibliothèques puisqu'environ 65 % de la population urbaine et 95 % de la population rurale ne sont pas desservies (Paul-André Linteau et al., Histoire, p. 320, 377).

40. Il a fallu attendre jusqu'en 1943, douze ans après que soit imposée l'instruction obligatoire dans la Cité du Vatican, pour que le gouvernement québécois annonce la fréquentation scolaire obligatoire des enfants de six à quatorze ans et l'abolition des frais de scolarité à l'école primaire publique (Paul-André Linteau et al., Histoire, p. 95).

41. p. 9.

42. "[...] la connaissance de soi et l'indépendance personnelle restent des questions primordiales qui reflètent la préoccupation constante du Québec à l'égard de son identité nationale. Les expériences de l'enfance [...] sont certainement symboliques de l'évolution du Québec en tant que nation" ("Personal...", p. 68).

43. Nous citons Monique Genuist dans "Les Coordonnées...", p. 4.

44. En effet, les romans de la jeunesse de l'époque mettent communément en scène des personnages en butte à une dislocation du cadre familial. Ainsi, Dans Tête Blanche de Marie-Claire Blais, Evans se heurte tragiquement au départ définitif du père et à l'éloignement de la mère que concrétise son entrée en pension. Le caractère de plus en plus lacunaire des lettres maternelles lui procure en outre le sentiment d'être incompris et exilé. La séparation atteindra finalement l'irréversible après le décès de la mère. Tous les élèves de la pension où demeure Evans ressentent eux aussi la même privation affective. Nous notons entre autres une distanciation quasi totale vis-à-vis du père: Marc est en fait le seul à recevoir la visite du sien, refusant néanmoins de lui parler. Pour Monsieur Brenner, l'un des professeurs de l'établissement, l'école est ainsi peuplée de "gosses exilés de leur famille et d'une vie d'enfant normal" (p. 181). Cet isolement des petits pensionnaires est d'ailleurs renforcé par l'impuissance des grands à se mettre à l'écoute des plus jeunes. Est significatif à ce propos l'emploi redondant de la négation "ne pas comprendre": selon Tête Blanche, les professeurs ne pourraient pas "comprendre que l'on souffre à être séparé de ceux que l'on aime" (p. 190); "elle ne pourrait pas comprendre", déclare Émilie au sujet de sa mère" (p. 118).

45. L'Écologie, p. 79.

46. Une saison, p. 65.
47. L'Écologie, p. 162.
48. Ibid., p. 20.
49. Nous empruntons l'expression à Pierre Nepveu (Ibid., p. 176).
50. Le Prince, p. 38.
51. Émergence, p. 185.
52. Le Prince, p. 127.
53. "Enfance...", p. 337.
54. Dans son avis au lecteur (Essais, p. 25).
55. Nous vous renvoyons aux propos de Jeannette Urbas dans From Thirty Acres, p. 22, 24.
56. Le cadre juridique lui-même cède de plus en plus la parole à l'enfant: signalons entre autres la Loi 89 qui, sanctionnée le 19 décembre 1980, modifie le Code civil de 1866 en permettant au tribunal de donner à l'enfant l'occasion d'être entendu ou à l'adolescent de 14 ans de refuser son adoption.
57. p. 110.
58. p. 302.
59. Victor Hugo, Les Misérables, p. 158.
60. p. 256.
61. Carnet XLIII (Carnets, p. 358).
62. Curiosités, p. 409.
63. p. 151, 152, 153, 263; p. 236.
64. p. 63.
65. p. 254-5, 141.
66. L'Enfant, p. 165.
67. Nous empruntons la terminologie d'Oswald Ducrot dans Dire, p. 5.

68. Rappelons au passage la crédulité des Persans Usbek, Rhédi et Rica chez Montesquieu, de Candide chez Voltaire, de Saint-Preux chez Rousseau, de Paul et Virginie chez Bernardin de Saint-Pierre.
69. p. 131.
70. Les Enfants, p. 165.
71. Les Voleuses, p. 43.
72. Titre et personnage d'un roman de Louky Bersianik. L'Euguélionne possède "un oeil qui [pèse] le pour et le contre de toutes choses mais un profil d'adolescente" (p. 14).
73. L'Écologie, p. 91.
74. Rappelons l'arrivée du convoi ennemi (EH34), celle de l'enfant dans la rue Froide où il exprime une protestation muette contre l'exclusion des Juifs (EH114) et la visite des parents de Julien (EH158). C'est également la "flèche de l'église" qui, après un bombardement, l'aidera à se repérer dans les décombres de la ville (EH145).
75. Nous citons Paul-Émile Roy dans Études, p. 127.
76. "Au tournant du siècle et face à l'avènement du modernisme [...] l'artiste moderniste se sent confronté au vide existentiel et privé de normes esthétiques, morales et même perceptives et cognitives. L'artiste tente de puiser l'acte créatif dans le désespoir, en se tournant vers l'enfant et l'homme primitif comme sources d'inspiration" (p. 5).
77. "Le poète établit une analogie implicite entre sa propre créativité et celle de l'enfant dans la mesure où sa quête du mot qui donne vie à la réalité est comparable à cette autre expérience, celle de l'enfant, qui est d'appréhender la réalité en apprenant à la nommer" (p. 4).
78. "L'acte de créativité chez l'enfant consiste à passer d'un état d'ignorance totale à la naissance à l'état de connaissance et cette transition constitue le témoignage de la faculté de créativité; une fois acquise, la connaissance devient automatique et perd sa valeur" (p. 5).
79. Rappelons que l'une des préoccupations principales du plus jeune se situe précisément au niveau du problème d'adaptation à l'environnement. Les enquêtes psychologiques et psychanalytiques ont révélé effectivement que l'enfant est le siège des conflits intérieurs: conflits que Freud "ramène essentiellement à un conflit entre 'l'instinct de l'espèce qui se traduit en chacun par le désir sexuel ou 'libido' et les

exigences de la vie en société". Soulignons à cet égard qu'après le malaise du nouveau-né livré "au refroidissement de l'air ambiant" et celui du "nourrisson trop serré dans ses langes", surviennent les hésitations et les inquiétudes de l'enfant face aux premières tentatives de s'exprimer, de se faire comprendre et de prendre possession de soi (Henri Wallon, L'Évolution, p. 14, 96, 97). "Le retour d'attention sur sa personne cause également chez l'[enfant devenu] adolescent les mêmes alternances de grâce et d'embarras, de maniérisme et de maladresse" qui caractérisent la recherche de l'autonomie de soi. Nous vous renvoyons ici à l'ouvrage de Joseph Leif, Le Langage: Nature et acquisition, qui souligne les difficultés ou les obstacles d'ordre conflictuel qui se rattachent à la construction du langage par l'enfant; Henri Wallon évoque quant à lui "la crise de trois ans et celle de puberté, où l'enfant prend possession en sa propre personne d'une substance et d'aspirations nouvelles, qui vont l'obliger à réviser ses relations avec son entourage et son univers" (L'Évolution, p. 110).

80. Nous vous renvoyons à Pierre Nepveu dans L'Écologie, p. 157.

81. Nous devons souligner ici la diversité ethnique et culturelle de la France et du Québec. Dans son ouvrage L'Immigration en France depuis 1945, Xavier Lannes nous rappelle que l'immigration commence à prendre de l'ampleur en France dès la première moitié du XIXe siècle, pour connaître au lendemain de la guerre 14-18 une accélération--qui porte en 1931 la population étrangère au chiffre de 2.725.000, en augmentation de près de 1.200.000 par rapport à celui de 1921. Après un reflux lié au renversement de la conjoncture économique, les mouvements migratoires reprennent dans les années 46-49, attirant en France des prisonniers de guerre allemands, des réfugiés originaires d'Espagne ou d'Europe centrale et orientale, ainsi que le groupe clandestin ou semi-clandestin des immigrants italiens. Or, durant ces années se développe une politique française d'immigration que stimulent la prise de conscience du péril démographique et le déficit en main-d'oeuvre des secteurs essentiels, notamment les mines, l'agriculture et le bâtiment, et qui conduit finalement à la création d'un Office National d'Immigration--institué par l'ordonnance du 2 novembre 1945 et organisé par un décret du 26 mars 1946. Dans les années 50, la population immigrante augmente à nouveau; et cela d'autant plus que l'Europe s'engage dans la voie de l'unification économique et, à plus longue échéance, de l'unification politique (Nous citons Xavier Lannes dans L'Immigration, p. 3-10, 36-38, 54, 90). Nous devons également mentionner le nouvel afflux de population immigrante, rattaché à la politique de démocratisation et d'ouverture économique des frontières européennes qui s'observe à l'heure actuelle. Signalons

d'autre part les mouvements migratoires vers le Québec après la Deuxième Guerre, destinés dans les années 40 à remédier à la pénurie de main-d'oeuvre et à favoriser une remontée de la situation économique. Ces mouvements se poursuivront dans les années 60 et 70, avec non seulement l'arrivée de contingents européens mais aussi des pays du Tiers-Monde, sans oublier celle de réfugiés politiques fuyant le Sud-Est asiatique, le Liban, le Chili, ou l'Amérique centrale (Paul-André Linteau et al., Histoire, p. 533). C'est toutefois après les années 60 que l'existence de cette population immigrante a été officiellement reconnue au Québec--jusqu'alors préoccupé par la question de la francisation, le gouvernement québécois a négligé la réalité immigrante, longtemps perçue comme étrangère. En 1968 est en effet créé le ministère de l'Immigration pour assurer une intégration plus harmonieuse au milieu francophone et sont mis sur pied les Centres d'orientation et de formation des immigrants (COFI); rappelons d'autre part la création, en 1981, du ministère de l'immigration en ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration et l'adoption de programmes d'aide aux divers groupes ethniques (Paul-André Linteau et al., Histoire, p. 534, 543).

82. L'Écologie, p. 189.

83. "Bas à l'oreille du lecteur", Les Chansons, p. 55.

84. Nous empruntons le terme à Pierre Nepveu dans L'Écologie, p. 89.

85. Philippe Ariès, Histoire, p. 330.

86. Nous citons ici le Tristan de Michel Manoll. Le quidam explique à Tristan: "[...] le roi Gormon a fait proclamer par voix de héraut, qu'il donnerait sa fille Yseult la Blonde et la moitié de ses terres à qui débarrasserait le pays de ce monstre" (p. 38). Après le Sénéchal qui prétend faussement avoir tué le dragon, Tristan réclame sa récompense auprès du roi d'Irlande: "Sire, c'est moi qui ai tué le dragon [...] Je vous requiers donc d'avoir à me donner en mariage votre fille Yseult et de partager avec moi votre royaume" (p. 45); "Et maintenant, je vais vous exposer le véritable but de mon voyage en Irlande. Mon cher seigneur, le roi Marc vous fait connaître, par ma voix, qu'il désire s'unir devant Dieu avec la belle et gracieuse Yseult" (p. 47). Le père d'Yseult "n'eut pas de peine à consentir" (p. 47). Il est intéressant de noter ici la détresse d'Yseult, déçue de se voir l'instrument des vœux et de l'honneur masculins: "Tristan de Loonnois n'a-t-il pas disposé de moi par un odieux marchandage pour que je devienne l'otage et la proie du vainqueur?" (p. 50). La décision paternelle est d'ailleurs d'autant plus funeste qu'Yseult aime en secret Tristan (p. 48). Soulignons de plus

que la femme occupe dans le roman la même position que les serfs qui, comme elle, incarnent des "dons" potentiels: "[...] le Morholt venait en personne chercher trois cents jeunes garçons et trois cents jeunes filles désignés par le sort et destinés à remplir le rôle de serfs sur les terres du roi d'Irlande" (p. 26).

87. Chrétien de Troyes, Erec, p. 18.

88. Rappelons ici les paroles de Doris à Célidan:
 Et je t'aurois eu l'honneur de te l'avoir offerte,
 De te l'avoir cedée, et réduit mes desirs
 Au glorieux dessein d'avancer tes plaisirs.
 (Pierre Corneille, La Veuve, acte III, scène 1, vers 848-50, p. 74).

89. Évoquons la Cathos et la Magdelon des Précieuses ridicules (1660, rep. 1659), ou la Philaminte des Femmes savantes (1672). Rappelons au passage que Molière ne manque certes pas de railler les travers masculins et de mettre en valeur les injustices dont sont victimes les femmes, notamment à travers le portrait d'un Arnolphe de L'École des femmes qui emprisonne chez lui, dès l'âge de quatre ans, celle qu'il veut épouser. Cependant, comme le signale Léon Abensour, les critiques moliéresques sur le pédantisme féminin, "mal interprétées, [ont] créé dans une certaine partie de la bourgeoisie un état d'esprit hostile à l'instruction des jeunes filles" (La Femme, p. 36).

90. La Place, Acte III, scène 3, p. 80.

91. Nous vous renvoyons à son analyse des deux sexes, dans son Livre V - "Sophie ou la femme" (Oeuvres, p. 693). Rousseau ajoute: "L'un doit être actif et fort, l'autre passif et foible" (Oeuvres, p. 693).

92. Nous citons Auguste Comte dans sa lettre XXXVI du 5 octobre 1843 (L. Lévy-Bruhl, Lettres, p. 245). Auguste Comte procrée la caricature scientifique de la femme "naturaliste", fournissant la preuve nébuleuse de son "infériorité naturelle que rien ne saurait détruire" et de sa "destination domestique" (Dans sa lettre XXXVI du 5 octobre 1843 à John Stuart Mill; L. Lévy-Bruhl, Lettres, p. 250). Affirmant qu'"il est impossible de ne pas voir ressortir de l'ensemble des études animales à la loi générale de la supériorité du sexe masculin dans toute la partie supérieure de la hiérarchie vivante" (Dans sa lettre XLI du 14 novembre 1843 à John Stuart Mill dans laquelle il mentionne, pour appuyer son argument, le traité d'un médecin de Montpellier, Roussel, intitulé Système physique et moral de la femme (1775); Ibid., p. 277), il précise à propos de la femme: "[Son] inaptitude caractéristique à l'abstraction et à la contention,

l'impossibilité presque complète d'écarter les inspirations passionnées dans les opérations rationnelles, quoique [ses] passions soient, en général, plus yénéreuses, doivent continuer à [lui] interdire indéfiniment toute haute direction immédiate des affaires humaines, non seulement en science ou en philosophie [...] mais aussi dans la vie esthétique, et même dans la vie pratique, aussi Lien industrielle que militaire [...]" (Dans sa lettre XXXVI du 5 octobre 1843 à John Stuart Mill; Ibid., p. 247). Ce principe d'incapacité féminine "naturelle" conduit d'ailleurs Auguste Comte à brosser un tableau plutôt dénigrant des femmes-écrivains françaises de l'époque: celui-ci "ne voi[t], en réalité, d'autre accroissement notable que celui du nombre et de la fécondité matérielle de ces littératrices, comme Molière l'avait probablement prévu; mais [...] doute qu'il y ait là un vrai progrès" (Dans sa lettre XLI du 14 novembre 1843 à John Stuart Mill (Ibid., p. 279). Notons en passant que le portrait féminin du XIXe siècle se ternit davantage sous l'effet des mythologies qui prolifèrent autour des 'quarante-huitardes': "car la femme, avec le Barbare (sous les espèces du prolétaire et du colonisé), figure cet Autre menaçant et anarchique" (Lucette Czyba dans Mythes, p. 324).

93. Dans sa lettre XL du 30 octobre 1843 à Auguste Comte (L. Lévy-Bruhl, Lettres, p. 268).

94. dans sa lettre à M. Léon Richer du 8 juin 1872 (Nicole Priollaud, comp., La Femme, p. 15).

95. p. 25-6.

96. Nous vous renvoyons aux propos de Philippe Ariès dans Histoire, p. 343.

97. Celle-ci saisit avec plus d'acuité les limitations que la société masculine lui impose: quant à son droit d'accès aux syndicats, professions et partis--la femme obtiendra le droit d'exercer sa profession et d'ouvrir son propre compte en banque sans autorisation maritale en 1965 (Maité Albistur, Histoire, p. 641-42)--mais aussi aux pouvoirs économique, politique et socio-symbolique.

98. p. 209.

99. p. 31, 22.

100. p. 187, 138. Josyane est plus tard confrontée à la prétention de l'homme qui croit la rendre heureuse en lui promettant de tracer pour elle les lignes de sa vie: "Tu n'as pas eu une bien bonne vie, hein? [...] Mais c'est fini maintenant c'est fini je suis là ne sois pas triste, je suis là tu verras, je suis là maintenant" (p. 203).

101. Nous vous renvoyons à Maïté Albistur dans Histoire, p. 669, 659.
102. p. 29.
103. Nous empruntons ce terme à Hélène Cixous dans La Venue, p. 60.
104. Le Deuxième, p. 20.
105. "Quand nos lèvres se parlent" dans Jacqueline Aubenas et Françoise Collin, Les Cahiers 12, p. 24.
106. Monique Dumais utilise ce terme pour évoquer la transmission reconnue du vécu féminin (Souffles, p. 129).
107. Nous citons Françoise Collin dans "Polyglo(u)ssons" (Jacqueline Aubenas et Françoise Collin, Les Cahiers 12, p. 7).
108. Nous vous renvoyons à Maïté Albistur dans Histoire, p. 584.
109. Dans Jacqueline Aubenas et Françoise Collin, comps, Les Cahiers 13, p. 76.
110. Denise Escarpit souligne que la littérature de jeunesse du XIXe siècle--qui s'adresse au lecteur enfant--confirme le rôle que la société patriarcale réserve à la fille, celui de gardienne du foyer et de la religion. Aussi lui fait-on lire des romans sentimentaux, tandis qu'on réserve des romans d'aventure et de voyages au garçon, futur constructeur d'empire (La littérature, p. 103).
111. Michèle Sarde rappelle que le sentiment de l'enfance s'est éveillé d'abord au profit des garçons, les filles persistant plus longtemps dans le mode traditionnel qui les confondait aux adultes (Regard, p. 365).
112. Mlle de Scudéry déclare dans "Son portrait de Sapho": "Je ne m'arrêterai pourtant point à dire quelle fut son enfance, car elle fut si peu enfant, qu'à douze ans on commença de parler d'elle comme d'une personne dont la bonté, l'esprit et le jugement étaient déjà formés et donnaient de l'admiration à tout le monde [...]" (L'homme, Les Femmes, p. 47). Rappelons après Philippe Ariès que "si la scolarisation n'était pas encore au XVIIe siècle un monopole de classe, elle restait le monopole d'un sexe. Les femmes en étaient exclues. Aussi chez elle les habitudes de précocité et d'enfance courte se retrouvent inchangés du moyen-âge au XVIIe siècle" (L'Enfant, 210). Autrement dit, à l'âge de dix ans, les filles étaient déjà, au XVIIe siècle, des petites femmes à marier. Ajoutons

néanmoins, pour nuancer les présents propos de Philippe Ariès, qu'au XVII^e siècle, certaines congrégations telles les Ursulines distribuent un enseignement aux jeunes filles; sans oublier le Saint-Cyr de Mme Maintenon. Mais il ne s'agit que d'un enseignement principalement ménager. D'autre part, la Maison de Mme Maintenon n'est ouverte qu'à une élite féminine. Et surtout, même si le principe de l'obligation scolaire est promulgué en 1698, les filles en bénéficient moins en pratique que les garçons (Léon Abensour, La Femme, p. 49-53). Philippe Ariès précise lui-même, à la page 211 de son ouvrage L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime, qu'"en dehors de l'apprentissage domestique, les filles ne recevaient pour ainsi dire aucune éducation".

113. Les Petits, p. 14.

114. p. 222-23.

115. Nous vous renvoyons à l'étude historique de Maïté Albistur dans Histoire, p. 341.

116. "1789-1793: Naissance et mort du premier féminisme politique français" dans Marguerite Andersen et Christine Klein-Lataud, comps, Paroles, p. 122-24.

117. George Sand, Nanon, p. 15.

118. "Tu es une personne supérieure", reconnaît Louise (Ibid., p. 219).

119. Les termes sont employés dans le roman par M. Costejoux: "Vous [Nanon] êtes ni une femme ni un homme, vous êtes l'un et l'autre avec les meilleures qualités des deux sexes. Louise de Franqueville est une femme, une vraie femme, avec toutes les séductions et toutes les fantaisies de la faiblesse" (Ibid., p. 188).

120. Le chevalier Des Grieux, personnage de La Véritable histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut (1731) de l'abbé Prévost, s'aventure sur les routes à la poursuite du convoi qui emporte Manon, pour finalement arracher celle-ci des mains des geôliers.

121. Nanon souligne à propos des paysans de sa paroisse: "De ce qu'il [Émilien] était du couvent et noble de naissance, ils ne se livraient point à lui comme à moi, l'enfant de la race et du pays" (George Sand, Nanon, p. 65).

122. Nous citons Pascal Ory et Jean-François Sirinelli dans Les Intellectuels, p. 18.

123. La Fronde (24 janvier 1898) cité dans Li-Dzeh-Djen, La Presse féministe en France de 1869-1914, thèse de doctorat d'université, Paris, 1934, p. 96 (Maité Albistur, Histoire, p. 551).

124. Citée par Mme Zylberberg-Hocquart, Féminisme et syndicalisme en France avant 1914, thèse de 3e cycle, Tours, 1973 (Maité Albistur, Histoire, p. 534).

125. Nous reprenons les termes de Valérie Raoul dans "Discours", p. 70.

126. L'Homme, p. 91.

127. Nous empruntons les termes d'Albert Memmi dans L'Homme, p. 17.

128. publiée par George Stobbs à Trois-Rivières, en 1853; citée par Micheline Dumont et al., L'Histoire, p. 96.

129. Nous vous renvoyons à L'Histoire, p. 17-133. La poussée industrielle du XIXe siècle favorise certainement un premier bouleversement des rapports maritaux et sociaux. Car elle introduit, avec le travail à l'usine, la possibilité d'un salaire pour la femme--qui devait jusqu'alors se limiter au rôle de la domestique non rétribuée. Mais la Québécoise ne peut alors disposer librement et légalement de ce salaire que contrôle en fait le mari et qui, de plus, représente près de la moitié de celui de l'homme (Micheline Dumont et al., L'Histoire, p. 123).

130. Ibid., p. 75.

131. "Les Québécoises, une autre révolution?" dans Marguerite Andersen et Christine Klein-Lataud, comps, Paroles, p. 219.

132. "D'une morale imposée à une éthique autodéterminée" dans Monique Dumais et Marie-Andrée Roy, comps, Souffles, p. 119.

133. Micheline Dumont et al., L'Histoire, p. 316.

134. Le gouvernement subventionne les collèges classiques pour filles en 1961 seulement, alors que les collèges de garçons le sont depuis 1922 et que les écoles ménagères pour filles sont subventionnées de 1882 à 1962. Notons par ailleurs qu'en 1891, seulement 13,4% de la main-d'oeuvre québécoise est constituée de femmes, dont 10,3% appartiennent au secteur "professionnel"--9 sur 10 de ces femmes assumant la fonction d'institutrice (Ibid., p. 314, 197).

135. Maria est celle qui ne prend guère la parole ou dont les paroles sont transmises au style indirect. Elle est celle qui, "proche de la nature, [...] ignore les mots" (p. 184). L'acte illocutoire place ainsi la femme dans la position du subalterne par rapport à l'homme, sa fonction se réduisant à celle de l'interlocutrice qui écoute et répond: ainsi, "Lorenzo Surprenant entretenait Maria de sa vie et de ses voyages; ou bien il l'interrogeait sur sa vie à elle" (p. 83). À la limite, Maria est affectée d'une sorte de paralysie verbale: "ne se sauvant de la gaucherie que par l'immobilité et le silence" et "se sent[ant] gênée de trouver si peu de chose à dire et ne répond[ant] qu'avec une sorte de honte" (Maria, p. 184, 84).

136. p. 109.

137. p. 90.

138. p. 5-10.

139. Félix-Antoine Savard, Menaud, p. 29.

140. Trente, p. 29.

141. Louis Hémon, Maria, p. 73.

142. Ringuet, Trente, p. 23.

143. "Et le tapis croît, gazon touffu; et, parfois, l'ouvrière caresse ce qu'elle produit avec amour: les champs, au loin, le landeau sombre des bois, puis, le diadème de la montagne..." (Menaud, p. 107). Notons également les "lourdes catalognes barrées" que sort Marie pour le voyage de son père et de son frère et "où, par bandes, sa mère avait étalé la couleur des paysages et des saisons: du bleu de montagne, du jaune de blé mûr, et entre les deux, de larges quartiers tout blancs comme les champs de neige de son pays" (p. 29).

144. Trente, p. 17.

145. Ibid., p. 113.

146. Louis Hémon, Maria, p. 53, 56.

147. Roger Lemelin, Les Plouffe, p. 12, 17.

148. Ibid., p. 9, 343.

149. Ibid., p. 259. On l'oublie même dans sa chaise de paralytique: à la page 239, on "se débarrass[e] de [lui] [...]" en le remisant comme un vieux colis sur le banc de tramway de la galerie". À la page 363, "il y [a même] belle lurette qu'on

ne port[e] plus d'attention [à ses] grimaces". À la page 238, il est affublé de la défroque de l'"impuissan[ce]".

150. Ibid., p. 15.

151. Personnage de Bonheur d'occasion (1945).

152. À l'instar d'une Marie-Amanda dans Le Survenant (1947) de Germaine Guèvremont ou d'une Madame Ducasse dans Le Mauvais œil (1954) d'Adrienne Choquette.

153. Maria, p. 231-32.

154. p. 177.

155. p. 39.

156. p. 80.

157. Nous vous renvoyons aux commentaires de Micheline Dumont et al., L'Histoire, p. 427-29.

158. Personnage du roman intitulé Maryse (1960).

159. Femme, p. 318, 31.

160. titre et personnage d'un roman de Laure Conan (1882).

161. Nous empruntons ces termes à Barbara Godard dans "'Je est un autre': Nicole Brossard au Canada anglais" (Hugues Corriveau et al., "Traces...", p. 152).

162. Souffles, p. 6.

163. Nous vous renvoyons aux propos de Paul-André Linteau et al., Histoire, p. 558-59.

164. "Les Utopies du réel" dans Hugues Corriveau et al., comps, "Traces...", p. 87, 84-5.

165. p. 99.

166. p. 95.

167. "Vava, elle, dit Solange est loin d'être un ange" (p. 258); "Rose dit que c'est un signe de mort" (p. 258); "Où ça, en Égypte? s'esclaffe Laure" (p. 258); "Leila ouvre ses prunelles bleues" (p. 258); "Ariane raconte qu'elle a rêvé qu'elle a bu toute une pinte de jus d'orange" (p. 258); "Le téléphone sonne. C'est pour France. Noëlle répond au téléphone: vous vous êtes trompé de numéro" (p. 258); "France se demande bien pourquoi" (p. 258); Rose "demande si on a

entendu parler de l'ouragan Anna" (p. 258); "Noëlle dit: comme je te connais, c'est sûrement un anti-cyclone" (p. 258); "Lotte dit qu'est écoeuré de mourir" (p. 259); Solange demande à Vava: "T'as-tu des Gitanes?" (p. 259); "Marie dit: c'est quoi une auto?" (p. 259); "Entre sierra-tango et victor-whisky dit Maud" (p. 260); "Poutine dit: Wow Wow, Who's who?" (p. 261).

168. p. 16, 53, 145.

169. p. 20, 59, 81, 105. L'apparition itérative de la phrase "elle a soixante-quatorze ans, elle me raconte" (p. 15, 27, 40, 102, 115, 123, etc.) et de l'"amie Colette" (p. 20, 105, etc.) laisserait éventuellement supposer l'existence d'une narratrice commune aux six parties du roman.

170. p. 20, 105.

171. p. 20.

172. p. 105.

173. Nous citons Barbara Godard dans "'Je est un autre': Nicole Brossard au Canada anglais" (Hugues Corriveau et al., comps, "Traces...", p. 154).

174. p. 18.

175. France Théoret, Une voix, p. 37.

176. "Fieffée désirante" dans Hugues Corriveau et al., comps, "Traces...", p. 108.

177. Les Rendez-vous, p. 45.

178. Anne Hébert, Kamouraska, p. 140. Son époux Antoine prétend: "Je suis un grand pécheur, c'est connu. Mais toi, ma petite femme, tu es maudite" (p. 140). Élisabeth déclare elle-même: "Je suis une sorcière" (p. 131).

179. Louise Cotnoir, Les Rendez-vous, p. 23.

180. "Mélie refait le lit, aligne correctement les jambes, tient quelques instants la main sur les yeux pour les clore et noue autour de la tête, pour que la bouche ne baye plus, un grand mouchoir rouge, un des mouchoirs du vieux. Ces offices lui appartiennent: comme dans tous les pays le mort est livré aux mains des femmes. La naissance et la mort" (Ringuet, Trente, p. 37).

181. "Amour...", p. 129.

182. Nous citons Mariana Ionescu dans "Le non-dit...", p. 4-5.

183. Nous vous renvoyons aux propos de Mariana Ionescu dans "Le non-dit...".

184. En 1869, est promulguée une loi qui condamne l'avorteuse à l'emprisonnement à perpétuité et celle qui provoque son propre avortement jusqu'à sept ans de prison; en 1892, la distribution d'information et de méthode contraceptives ou abortives devient illégale (Micheline Dumont et al., L'Histoire, p. 170, 172).

185. Mentionnons en passant que les qualificatifs "naturel", "illégitime", "légitime", "adultérin" et "incestueux" n'ont été supprimés du vocabulaire juridique que fort récemment. C'est en fait la Loi 89 qui, sanctionnée au Québec le 19 décembre 1980 et entrée partiellement en vigueur le 2 avril 1981, modifie le Code civil de 1866 en éliminant définitivement ces expressions. Désormais, tous les enfants sont perçus égaux, quelles que soient les circonstances de leur naissance. De même, les enfants nés hors mariage n'ont plus aujourd'hui à être adoptés pour être légitimés.

186. Micheline Dumont et al., L'Histoire, p. 329.

187. Ibid., p. 219, 329, 376.

188. Ibid., p. 436-7.

189. Il n'est pas sans intérêt d'indiquer que le personnage féminin de l'avant-60 est souvent assimilé à l'enfant dans l'optique masculine. Il suffit à cet égard de mentionner l'expression "ma pauvre enfant" dont se sert Maurice dans l'une de ses lettres qu'il adresse à Angéline (Laure Conan, Angéline, p. 162); auquel fait écho l'expression "pauvre petite" dans Menaud, maître-draveur de Félix-Antoine Savard (p. 157).

190. p. 118.

191. p. 102.

192. p. 55.

193. p. 56.

194. p. 237.

195. p. 40, 55.

196. p. 242.

197. p. 238.

198. Nous empruntons ce terme à Simone de Beauvoir dans Le Deuxième, p. 18.

199. La Vie, p. 240.

200. La Maison, p. 40, 56. "Catherine Trestler se morfond dans une tranquillité féroce. Ils peuvent la munir d'une dot, souhaiter la caser, lui enlever le goût d'apprendre, de toucher, de remuer, elle préservera l'essentiel" (p. 40).

201. Personnage du roman intitulé Isabelle de Fréneuse (1950).

202. p. 169. Il est également révélateur que ce soit l'exploration du journal de Paul, le fils aîné, et de sa voix rebelle qui mèneront la Madeleine de L'Insoumise (1966) de Marie-Claire Blais à la découverte de sa propre réalité intime.

203. L'Amèr, p. 15.

204. Femme, p. 319.

205. Madeleine Ouellette-Michalska, La Maison, p. 274.

206. III. L'émergence de l'enfant-narrateur en France et au Québec.

207. p. 16.

208. p. 8.

209. Nous vous renvoyons à l'ouvrage de Kate Millett, La Politique du mâle (1969), dont la version française a été publiée en 1971.

210. Nous vous renvoyons aux propos de Paul-André Linteau et al. dans Histoire, p. 560; et à ceux de Micheline Dumont et al. dans L'Histoire, p. 479.

211. "Féminisme et religion au Québec: 1900-1978" dans Élisabeth J. Lacelle, ed., La femme, p. 41.

212. Les Rendez-vous, p. 19.

213. Nous empruntons ces termes à Nicole Brossard dans "L'Épreuve de la modernité" (Michel Gay et Jean-Yves Colette, "La Nouvelle...", p. 67).

214. Women's Concerns, Issus 32 (1986), traduit de l'anglais par Monique Dumais, cité par Monique Dumais et Marie-Andrée Roy dans Souffles, p. 198.

Chapitre II

De la confrontation entre voix enfantines et voix adultes à la confrontation entre voix marginales et discours dominant une analyse comparative et thématique

À partir des six romans qui constituent notre corpus, nous procéderons dans ce chapitre à une analyse dont l'objectif sera de faire ressortir la problématique des rapports conflictuels qui opposent d'une part les plus jeunes et d'autre part leurs aînés ou les représentants du monde environnant. Nous constaterons à la lumière de cette étude que la relation enfant\adulte traduit la tentative d'établir un contact affectif ou dialogique, mais en même temps l'impossibilité d'une véritable complicité. Car l'enfant hésite constamment entre assimilation et séparation, entre imitation et recul. Or, ce conflit qui s'observe au niveau du protagoniste enfant atteint dans les six romans une dimension collective pour refléter la confrontation entre certains marginaux et l'idéologie dominante qui les engloutit, entre l'individu et la société. Mais avant d'aborder notre analyse, nous effectuerons un survol des ouvrages écrits par les six auteurs: afin de démontrer que ceux-ci reproduisent ou rejoignent l'histoire des deux forces oppositionnelles que nous racontent les narrateurs enfants du corpus. Soulignons que nous adopterons, dans le cadre de ce travail rétrospectif, une logique thématique plutôt que chronologique.

I. Les six auteurs et la confrontation adulte/enfant, opprimé/oppresseur dans leurs oeuvres: un survol comparatif

1. De la confrontation adulte/enfant à la confrontation adulte/société

Chez Nathalie Sarraute, le protagoniste enfant se voit pris au piège dans les traquenards d'un adulte qui cherche à le cloîtrer dans "ce qui est connu, reconnu, classé"¹. Celui-

ci entend saisir l'enfant, se l'approprier et le forcer à dépouiller sa particularité et à adhérer au "général"² adulte. En devenant lui-même l'incarnation de cette généralité, de cette éminence sociale à laquelle l'enfant doit s'identifier, il affirme ainsi son droit d'obliger et d'ordonner³. Il définit des interdits linguistiques et gestuels, une réglementation rigoureuse, qui visent à faire entendre qu'un certain rapport hiérarchique doit être maintenu: celui qui, de toute évidence, réserve à l'adulte la position du dominant et à l'enfant celle du dominé. Dans L'Usage de la parole (1980), la mère songe ainsi qu'il faut "endurcir [l'enfant], l'arracher aux molles étreintes, aux tendres odeurs de l'intimité, aux fadeurs veloutées du lait" pour "le mettre à la rude école" et "l'habituer, comme on faisait autrefois, à porter de bonne heure les lourds et raides habits des adultes"⁴. La figure maternelle se veut ici la représentante d'une certaine loi de l'ordre qui s'offre comme rappel implicite de la position que chacun doit occuper au sein de la famille:

Elle les a secoués, elle les a obligés à se réveiller, à se détacher les uns des autres, à se lever, se vêtir... elle leur a passé... dépêchez-vous, vous n'êtes pas présentables, voici votre tenue... et puis quand elle a vu que tout était convenable, bien en ordre, bien dans l'ordre, elle a laissé entrer et les examiner ceux du dehors chargé de veiller au bon ordre... Vous voyez, nous voici, je peux vous aider à faire le recensement. Voici devant vous: le père. Voici la fille. Ici c'est le fils. Et moi je suis la mère.⁵

Il va de soi que cet acte adulte qui consiste à poser sur l'enfant le regard qui structure a pour fonction de manifester une supériorité hiérarchique, une volonté de coloniser. Nous pouvons également évoquer, à cet égard, le grand-père des Tropismes (1957), qui exprime le même "besoin douloureux, irrésistible, de [...] manipuler de ses doigts inquiets [ces êtres frais et jeunes], de les palper, de les rapprocher de soi le plus près possible", autrement dit "de se les

approprié"⁶ en les rendant "très docile[s] et très sage[s]"⁷.

Or, face à la contrainte de ces lois adultes "qui possèdent la fixité, la sûreté indiscutable des lois divines"⁸, certains personnages enfants de Nathalie Sarraute choisissent de se résigner, d'annihiler les rapports de force, afin d'obtenir l'adhésion complète du modèle et de rendre possible la cohabitation. Tel est le scénario que l'un des protagonistes de Portrait d'un inconnu (1956) a préféré adopter:

Comme autrefois dans mon enfance, quand j'avais peur, terriblement peur (c'était un sentiment d'angoisse, de désarroi) lorsque des étrangers prenaient mon parti contre mes parents, cherchaient à me consoler d'avoir été injustement grondé, quand j'aurais préféré mille fois que, contre toute justice, contre toute évidence, on me donne tort à moi, pour que tout reste normal, décent, pour que je puisse avoir, comme les autres, de vrais parents à qui on peut se soumettre, en qui on peut avoir confiance [...]"⁹

Une figure féminine de L'Usage de la parole s'enferme aussi "volontairement" dès l'enfance, pour devenir à son tour le porte-parole fidèle de "la règle la plus austère". Elle décide de "prononc[er] des vœux perpétuels", et partant d'anéantir tout "vestige de son état civil et de ses prérogatives", de porter les stigmates de la soumission: le "visage effacé", le "regard inexpressif", la "voix anonyme". L'avalement est total, l'enfant est mort et avec lui "les douceurs charnelles" et les "gazouillis tendres"¹⁰.

Mais d'autres, comme le petit-fils des Tropismes, se heurtent à l'effrayante impression que "quelque chose p[èse] sur [eux], [les] engourdi[t]", qu'"on [leur] f[ait] absorber inexorablement [...], sans qu'il[s] puiss[ent] résister", "une masse molle et étouffante"¹¹. Car si la reproduction des relations dominant/dominé assure chez l'adulte l'exaltation du sentiment de sa propre existence, elle entraîne par contre chez l'enfant la perte de sa consistance ontologique. Un personnage adulte de Portrait d'un inconnu signale ainsi la

menace néantisante de cet ordre que le "général" modalisant procrée: à travers l'image d'"inert[ie]" que transmettent les "façades des maisons", reflets de ces enfances qui "se flétrissent à peine form[ées]", des "enfances mortes"¹². Nous constatons par ailleurs qu'auprès de ces "êtres innocents"¹³ qui se laissent embourber dans "l'indistinction de l'universel"¹⁴, surgissent des enfants révoltés, des "éternels enfants"¹⁵. Ceux-ci se plaisent, face aux parents q u i "donnent [...] parfois du fil à retordre" parce que "trop rigides"¹⁶, à "démolir leur jouet", à défaire ce "Bonheur" trop intact ou trop structuré que l'adulte institue: en le pulvérisant "brutalement [...] pièce par pièce", en "morceaux informes"¹⁷. L'un de ces enfants rebelles que met en scène Disent les imbéciles (1976) va même jusqu'à "briser un carreau pour délivrer le canard que la vieille Marie [est sur le point d']égorger"¹⁸, réalisant ainsi par transfert son désir de libération.

Néanmoins, l'effort d'affranchissement de l'enfant sarrautien s'accompagne inévitablement d'un affrontement car, en voulant sortir des rapports interhumains établis par l'adulte, il représente pour celui-ci une menace: celle de se voir usurper le pouvoir d'obliger et le rôle du maître. Cette menace est ressentie dès qu'un interdit--notamment celui d'initier l'acte de parole et d'envahir l'espace illocutoire que l'adulte entend en fait se réserver et dominer--est violée. Il suffit à cet égard d'évoquer le mécontentement et le malaise éprouvés par le père dans Vous les entendez? (1972) qui, d'après les observations d'un ami, fabrique à partir des rires "innocents" et "frais" de ses enfants, de leurs "délicieux, irrépressibles fous rires", "des miasmes, des gaz asphyxiants, des microbes mortels"¹⁹, des "rires sournois"²⁰. La première impulsion du père est certes de s'opposer à ces rires transgressifs qui ébranlent provisoirement son autorité et de restaurer au plus vite la loi du silence, subterfuge

qu'il utilise pour protéger sa situation dominante:

[...] oh quand je pense à ce qu'ils ont osé... à l'égard de quelque chose d'aussi sacré... après tant d'admonestations, tant de recommandations [...] ce qu'ils se sont permis... Mais c'est contre moi, les petits gamins haineux, vicieux, ont voulu me narguer, me plonger dans la honte...²¹
Et ils sont montés sans rien dire, ils se sont enfermés là-haut... Je les croyais écrasés, je pensais les avoir anéantis... et puis les rires ont recommencé... ces longs rires comme de fines lanières qui cinglent et s'enroulent...²²

Le père perd dès lors, aux yeux de l'enfant, sa subjectivité affective pour acquérir les traits anonymes du représentant de l'ordre urbain. Nous passons ici du rapport hostile avec "lui" au rapport hostile avec "eux":

Toi qui te croyais imbattable, si bien armé... Nous te faisons donc si peur que tu as besoin de te mettre sous la protection des forces de l'ordre, voilà maintenant que tu cries au secours, tu appelles les flics [...] Un bon coup de matraque par-ci par-là leur apprendra, à ces petits chenapans...

Nous menaçants? Dangereux? Mais comment? Mais par quoi? Venez donc, approchez, messieurs les agents, vous pouvez nous fouiller, nous n'avons pas d'armes, nous n'avons aucune mauvaise intention. Ce monsieur s'est fait des idées. Voici nos papiers.²⁴

Tandis que le parent qui ordonne et semonce se rattache à l'image de la force publique, l'enfant réfractaire à la loi parentale de l'inertie rejoint celle, outrancière, d'un jeune délinquant qui manifeste le "goût pervers [...] de saccager"²⁵. Nous retrouvons cette métamorphose figurative dans Disent les imbéciles où le petit-fils au regard pourtant "franc" et "confiant"²⁶, devient l'"affreux chenapa[n]", le "gibier de potence", qui emporte sa grand-mère vers de "terribles dangers", vers quelque "asil[e] d'aliénés où l'on enferme les vieilles agitées aux mèches grises en désordre"²⁷. Le mouvement de libération enfantine est par conséquent sanctionné ou enrayé par celui de marginalisation que l'adulte fait subir au plus jeune. Dans l'univers ordonné

de l'adulte, celui-ci n'est donc autorisé à porter qu'un seul masque, celui du "franc comme l'or" et du "bon comme le pain"; qu'il s'arrache ce masque, il acquiert dès lors, sous le regard censurant du parent, la figure du "petit voyou"²⁸. Nous retrouvons ainsi la même dualité ange/démon qui se rattache à la représentation traditionnelle de la femme.

Il est d'autre part intéressant d'indiquer que l'adulte sarrautien qui se refuse à "grim[er] son visage en [une] face bonasse" et qui choisit plutôt la défroque du "dévoyé"²⁹, est souvent comparé, de façon fort significative, à "l'enfant gâté" et "révolté". C'est le cas, entre autres, d'Alain dans Le Planétarium (1959). Dans l'optique du père d'après qui "il y a, en ce monde, une règle d'or, une loi à laquelle tous doivent se plier", Alain est celui qui "fait l'enfant" et qui doit être "pun[i]" pour avoir bravé cette "règle" que la société entend faire régner³⁰. Gisèle découvre elle aussi en Alain, son époux, cet enfant "révolté" qu'elle voudrait aider à "grandir"³¹. Quant à tante Berthe, elle traite son neveu d'"enfant gâté, insupportable"³², tout en s'attribuant ironiquement, lorsqu'elle "n'a pas la force de se dominer", cette image comparable de la "vieille enfant gâtée, insupportable"³³. Pour avoir perturbé l'"ordre" et le déroulement des échanges dialogiques entre l'oncle et son voisin, le neveu de Martereau (1953) se voit fondre, lui aussi, dans l'image étouffante de "l'enfant gâté, pourri"³⁴. Autrement dit, la société sarrautienne exige de l'enfant une maturité précoce, la perte de son insouciance pour devenir cet enfant ou plutôt cet adulte sage et soumis, respectueux de la "justice" et de l'"ordre" sociaux. Et l'individu enfant ou adulte qui se démarque du portrait rigide qu'"ils" prônent, reçoit l'expression régressante et avilissante d'"enfant gâté".

L'enfant de Réjean Ducharme et celui de Jacques Savoie manifestent un besoin plus impérieux de se dérober à l'emprise familiale ou sociale. Ces deux écrivains privilégient en fait,

non pas l'assimilation de l'enfant dans le moule adulte, mais plutôt un nouveau type de rapports intersubjectifs qui mène vers la voie de l'émancipation enfantine; et cela d'autant plus que l'univers parental reflète une impossibilité affective. Mais tandis que le jeune personnage de Savoie peut associer le sentiment de découverte de soi à celui de devenir adulte, l'enfant ducharmien choisit de se barricader dans l'univers de l'enfance afin de préserver sa pureté et de se dérober au mal que procree le milieu adulte. Ce n'est donc pas ici l'"enfant gâté" mais l'adulte pourri qui incarne l'être menaçant et avilissant. Nous partirons tout d'abord du Récif du Prince, ouvrage que Savoie a publié en 1986, pour révéler la perspective disloquée à laquelle nous renvoie la famille de la narratrice.

Celle-ci, une adolescente qui s'appelle Vassilie et surnommée Vapeur, est confrontée aux "dérapages [paternels] dans l'alcool", au "pauvre Francoeur" qui se fait du souci pour sa fille "surtout quand [celle-ci] le surpren[d] à boire", qui démontre de plus un "côté incestueux"³⁵. Vedettes de la Broadcasting Life, les deux parents apportent en fait le rayonnement d'une présence filmée plutôt que familiale: "le cordon ombilical chez Francoeur, c'est le fil de la télé", reconnaît la mère, une reporter qui se nomme Tania Braun³⁶. Vassilie constate quant à elle à propos de sa mère que, "quand on reste sans nouvelles pendant plusieurs jours, il suffit de regarder le bulletin de vingt-deux heures"³⁷ et que dans ses lettres, celle-ci ne laisse "aucun numéro où la joindre"³⁸. Vapeur reproche d'autre part à son père que lui et Tania "ne parl[ent] que de la Broadcasting Life... Comme si rien d'autre n'existait"³⁹. La mère formule elle-même le constat d'un échec maternel et personnel: elle confie à son époux que parler toujours de la Broadcasting Life n'est qu'"une excuse pour ne pas voir la solitude qui s'est installée autour [d'elle]" et qu'"à force de [s']intéresser aux petits bobos de ce monde, [elle s'est] éloignée de [lui], de Yéléna et de

Vapeur... tellement qu'il [lui] arrive de rentrer à la maison et de ne reconnaître personne"⁴⁰. La soeur Yéléna participe elle aussi au malaise affectif qui caractérise la famille de Vassilie, comme le révèlent les propos de la narratrice: "elle est un peu comme Tania Braun. Impossible de savoir d'où elle vient et où elle va"⁴¹. L'intrigue linéaire de Jacques Savoie mène ainsi vers la prise de conscience d'une solitude: "je suis seule", constate Vassilie⁴².

Or, dans un élan d'indépendance, Vassilie procède au meurtre symbolique de la mère et du père: en répudiant cette ressemblance à la mère qu'on lui plaque au visage⁴³ et en assistant à la mort hallucinatoire du père. À l'hôpital où Francoeur se retrouve après un accident d'auto, Vapeur suscite ainsi les hallucinations du père alité qu'une injection fait divaguer, pour finalement conclure: "j'ai tué Francoeur [...] je l'ai fait mourir dans sa propre histoire"; "cette histoire de Rudine est enfin terminée. J'ai le cordon ombilical qui traîne par terre"⁴⁴. Or, cette mort symbolique du parent conduit l'adolescente au sentiment d'être "devenue la femme [qu'elle] voulais[t] être"⁴⁵: d'avoir ainsi "laiss[é] derrière" "[s]on enfance", en refermant le livre paternel⁴⁶. Certes, la perspective du retour des parents et de la soeur au foyer familial provoque le sentiment de régresser et de "recommenc[er]" "les jeux de petite fille"⁴⁷. Mais en partant finalement pour la France, Vapeur manifeste son refus définitif de retourner à l'état d'enfance. Se libérer de la mainmise et de la médiocrité adultes, c'est donc aussi pour Vassilie se libérer de l'enfance.

Le protagoniste de Réjean Ducharme ne partage pas le raisonnement de ce personnage de Jacques Savoie: dans son optique, le monde de l'enfance constitue au contraire le seul refuge possible face à l'adulte, cet être à la fois redoutable et répulsif. Avant d'illustrer cet argument, il convient de mettre en lumière l'élément angoissant ou néantisant que représente l'univers parental ducharmien. Le sentiment

d'aliénation enfantine est effectivement associé, chez Ducharme, au caractère lacunaire ou inexistant de la présence maternelle et paternelle. Mentionnons plus particulièrement l'absence de la mère et le décès du père dans La Fille de Christophe Colomb (1969), ou l'absence du père et la mort de la mère chez les Falardeau des Enfantômes (1976). La solitude d'Alberta, la femme de Vincent, est d'autant plus tragique qu'elle aussi "n'[a] pas de parents, pas de bouée" puisque fille d'une mère "ombrageu[se]" et d'un père "apathi[que]"⁴⁸. Dans L'Océantume (1968), la narratrice, une petite fille de dix ans surnommée Iode, évoque quant à elle une mère qu'on trouve "ivre-morte dans le fossé", ou qui "n'oublie jamais de quoi boire mais oublie la plupart du temps d'acheter de quoi manger", et qui "dor[t] tout l'hiver" plutôt que de s'occuper de ses deux enfants⁴⁹.

L'adulte ducharmien désigne encore l'être "impur"⁵⁰ et usurpateur qui s'octroie le droit "de diviser, comme une tourte, la terre en parties supposées égales et de barricader [l'individu] dans celles qu'[il] [a] convenu de considérer comme [s]ienne"⁵¹; en divisant la terre, il sépare de plus les populations, les races et les sexes. Il est vil car avide d'argent, de gain, de sang et de carnage, comme le révèlent entre autres les actions du juge dans La Fille de Christophe Colomb: celui-ci vole les bijoux de Colombe pour acheter "mille hommes qui assassinent"⁵². Le monde que l'adulte "invent[e]"⁵³ n'offre en fait à l'enfant que la mort ou le goût amer du vide. L'illustre en particulier l'histoire d'une Colombe jetée "dans un immonde fossé": celle-ci comprend alors, douloureusement, que la société est faite "pour distribuer des chèques d'assurance-chômage, / Non pour s'occuper des filles jetées dans la bouette"⁵⁴. D'où le mal-à-l'être de l'enfant qui se voit projeter hors de la vie: tel le frère d'Iode qui ne trouve rien d'autre à faire dans cet univers adulte que de "s'allong[er] contre la fournaise et [de] jou[er] à n'être rien"⁵⁵. Parce que reflet de la mort

dans l'optique enfantine, l'adulte ducharmien acquiert dès lors certains traits cadavériques: c'est l'être fétide qui se décompose; c'est la Questa du Nez qui voque (1967) qui s'avère "pourrie"⁵⁶, ou l'Ina de L'Océantume qui vomit "tout ce qui rest[e] d'immondices et d'entrailles entre la peau de son recto et la peau de son verso"⁵⁷. L'enfant qui devient adulte ne peut lui-même éviter le dégoût de cette gangrène humaine: citons Mille Milles qui se sent devenir "infect envers [lui]-même et pour [lui]-même"⁵⁸.

Refusant néanmoins de se laisser contaminer par cette putrescence adulte, les jeunes personnages qui apparaissent dans les romans ducharmiens prétendent ne pas être "de ce monde"⁵⁹. Car, prêts à la confrontation plutôt qu'à l'intégration, ils choisissent de se situer en marge de la vie adulte, qu'elle soit institutionnelle ou sociale. Ainsi, Colombe "ne va pas à l'école"⁶⁰ et si Iode est obligée de s'y rendre, elle est toutefois en première année depuis plus de trois ans et entend y rester les trois prochaines années, emplissant ses oreilles "d'amanites, de coulemelles, de lactaires [...]" pour ne pas entendre la maîtresse "donner son précieux enseignement"⁶¹. Au désir de se distancier de l'adulte répond aussi celui de braver les autorités légales, comme l'indique chez Iode l'évocation du vol des buffles qui appartiennent à l'éleveur York. L'enfant ducharmien s'affuble d'ailleurs des marques physiques de cette marginalité qu'il étreint: Iode porte une robe "infecte" et son visage "n'est guère plus ragoûtant"⁶²; Mille Milles est également "tout sale" et "pue"⁶³. Ce mouvement d'opposition enfantine aboutit finalement au génocide ou au suicide. "Plus en colère que cent géants" face aux maux que fécondent les siens, Colombe devient ainsi l'alliée des animaux qui purgent le monde des humains⁶⁴. Quant à Mille Milles, il prend au début du roman la résolution de mourir, non pas "vieux" puisque "mourir vieux, [...] c'est comme mourir tué"⁶⁵, mais "enfant", c'est-à-dire "pu[r]"⁶⁶.

Après avoir fui le cadre familial et s'être installé dans une chambre avec Chateaugué, il suggère donc un suicide en commun: car si son intention est de garder à seize ans sa pureté de huit ans⁶⁷, il se heurte néanmoins à l'éveil des désirs sexuels qui forment "l'humiliation de vieillir, de pourrir"⁶⁸; et seule la mort peut à ses yeux exorciser l'adulte en soi. Vincent Falardeau, le personnage des Enfantômes, a certes la trentaine. Mais, "quand Man Falardeau est morte", son corps et celui de sa soeur Férié "se sont figés net": "sur [leurs] mains et [leurs] visages le temps [a] pass[é] sans laisser de traces [...] [Ils sont] restés petits comme quand [ils se sont] vus dans le sang de Man Falardeau"⁶⁹. Or, pour préserver cette pureté originelle, Vincent décide comme Mille Milles de proscrire tout rapport sexuel: "on n'avait plus envie l'un de l'autre", déclare-t-il, propos qui résument sa situation conjugale⁷⁰. C'est d'ailleurs "avec les créatures ressuscitées de son adolescence" que son épouse Alberta poursuivra elle aussi "son idée de l'amour"⁷¹. Quant à Iode, elle va jusqu'à prétendre, pour échapper à toute contagion du mal adulte, s'être "mise au monde" elle-même⁷². Néanmoins, cette lutte qui s'engage entre la pureté enfantine et la laideur adulte se termine bien souvent par l'écrasement de l'enfance: si Chateaugué réalise son suicide, conservant ainsi cette blancheur et cette "beauté" qui "laiss[ent] froid" le "séducteur"⁷³, Mille Milles est par contre contaminé par la femme adulte, Questa; comme l'a prédit Faire Faire, Iode est elle aussi "agglutinée"⁷⁴, découvrant à la fin du roman non pas l'océan de la liberté, mais celui qui, à l'image de la société adulte, exhale un relent de puanteur⁷⁵.

L'univers adulte auquel fait face l'enfant de Francis Bossus n'est guère plus réjouissant que celui de Réjean Ducharme, puisqu'également peuplé d'êtres désœuvrés, d'hommes et de femmes qui sombrent dans les tréfonds d'une non-existence: tel un Rumler dans La Seconde mort (1962) qui a

passé "des années dans une banque de Munich avec l'ennui dans la tête et le corps"⁷⁶ et qui retrouve aujourd'hui le même "ennui" "à remplir des papiers" dans une prison⁷⁷; tel un Guérin dans Une affaire sociale (1981) qui "s'ennu[ie]" déjà à vingt ans, n'ayant "jamais eu de vocation ni d'idéal"⁷⁸; ou telle une Myriam dans Tant qu'il pleuvra des hommes (1988) qui "s'ennuie à longueur d'année" malgré l'argent de son mari et ses nombreux amants⁷⁹. Nous découvrons surtout chez Bossus des individus qui ruminent leur certitude d'un échec professionnel et personnel. Nous pouvons mentionner à cet égard, parmi les personnages de La Maison du peintre (1984), "le peintre raté" Louis Marvier, le "mauvais cinéaste" Hubert Artaud et l'"avorton" Franz Kirchenzweig qui trouve dans "le génie des autres [...] le remède contre sa médiocrité"⁸⁰; ou encore Laurent Blieux dans Tant qu'il pleuvra des hommes, dont le drame est de se voir devenir, à l'usine où il coupe des peaux, "un signe en jean et chemise de toile dont les gestes répétés s'inscriv[ent] dans le grand livre de l'absurde"⁸¹. La société adulte que nous dépeint Francis Bossus est finalement un monde où l'enfance et l'amour ont peu de place. Dans La Seconde mort, le "besoin d'amour" de Rodolph n'évoque ainsi pour Emma que des "jérémiades" ou qu'une "faiblesse"⁸² et celui de Franz fait naître chez Marthe l'"écoeur[ement]" et l'envie de "cracher"⁸³. "N'étions-nous pas, tous les trois [Erec, Coyote et l'oncle Joseph], des vagabonds, sans femme ni enfant, sans amour?", constate Erec Rouvier dans Dieu préfère la mort (1974)⁸⁴. Dans La Forteresse (1971), nous assistons même à l'antagonisme funeste d'un père et d'un fils face au froid et à la faim: lors d'une tempête de neige, celui-ci entraîne la mort du père dans un effort ultime de sauver la mère, l'horreur et l'effroi brisant ainsi les liens familiaux.

L'adulte de Bossus ne peut en fait aimer car étouffé par la "peur d'être trop fragile [...] dans un monde qu'il cr[ôit] hostile"⁸⁵, par l'angoisse de "mourir après n'avoir rien vécu"⁸⁶, et parce que pris au piège entre la réalité d'une

guerre passée et "l'imminence d'une troisième guerre mondiale"⁸⁷. Il s'avère donc inapte au rôle de parent, ne sachant transmettre à l'enfant que cette effrayante "impression [...] d'être en exil"⁸⁸. Ainsi l'indiquent les souvenirs d'enfance que rapportent certains personnages, tel Laurent Blieux dans Tant qu'il pleuvra des hommes:

Je t'aimais, papa! J'ai souvent pleuré dans ma chambre avant de basculer dans la colère et la haine. Mais tu ne m'avais jamais embrassé, pris dans tes bras, serré contre ta poitrine [...] Tu ne jouais pas avec moi, tu ne me racontais pas d'histoire. Tu partais le matin et rentrais le soir. Je portais le poids de ton ombre toute la journée et dans cette maison, soi-disant nôtre, j'errai comme un étranger.⁸⁹

Dans Une affaire sociale, Olivier Broussel se remémore lui aussi un père indifférent, qui ne savait offrir que de "nombreux coups de ceinture"⁹⁰. Cette violence parentale s'observe également chez certaines mères, en particulier chez celle de François Guérin qui "tempêtait, l'air furieux" et de "sa voix pointue", qui forçait l'enfant à décrire les "affres de la bête assassinée"⁹¹ et qui le "fouettait parfois"⁹². Au vide affectif des parents fait de plus écho celle de tout adulte envers l'enfant: Olivier Broussel qui redoutait sa maîtresse autant que son père, établit un rapprochement entre la brutalité paternelle et les "coups de règle sur les paumes à l'école"⁹³; François Guérin compare également la "baguette" de l'institutrice et le "fouet" de la mère⁹⁴; dans La Maison du peintre, Louis Marvier évoque une tante qui, malgré sa peur et ses pleurs, "l'avait embarqué de force à bord" d'un chalutier quand il avait dix ans et qui "[l']avait [même] attaché au pied du mât, [lui] laiss[ant] [seulement] une longueur de corde d'un ou deux mètres"⁹⁵; Dans La Seconde mort, le lieutenant Ludwig Keutel éprouve un cruel plaisir d'inculquer à Bernard Lussier, un adolescent, la fierté de dénoncer sa propre mère, avec l'intention de créer le parfait espion de qui il pourra éventuellement "soutirer d'utiles

renseignements"⁹⁶. L'adulte est donc celui qui usurpe à l'enfant la joie de penser, de rire et de rêver, qui brise en lui la volonté de jouir de sa liberté, comme le révèle encore dans Une affaire sociale l'image symbolique d'une manifestante reliée à son fils par une chaîne enroulée autour de la taille⁹⁷.

Or, face à l'adulte qui ne peut donc enseigner que le "dégout de vivre"⁹⁸, une sourde révolte s'insinue dans la conscience enfantine de Francis Bossus. Ne doit-on pas ainsi deviner un besoin de braver les lois et l'autorité adultes à travers l'acte de vomissement du petit Louis, personnage de La Maison du peintre? L'écoeurement qu'inspirent la tante et son chalutier n'est-il pas en effet allégorique de la tentative enfantine d'établir une distance entre lui et l'adulte?⁹⁹. Gabi, l'enfant dont parle Laurent Blieux, entend lui aussi se démarquer par rapport à la norme adulte, en affirmant "[se] fou[tre] de leur école et de leur métier à faire toute une vie"¹⁰⁰. Cependant, mis à part L'Enfant et les hommes--le roman qui fera l'objet de notre analyse comparative et où l'espace figuratif et narratif est envahi par la thématique de l'enfance--les romans de Francis Bossus ne développent guère cette thématique conflictuelle qui oppose les plus jeunes et leurs aînés. Car prédomine avant tout chez cet auteur l'évocation d'une existence humaine figée dans le désespoir et la mort, où par conséquent l'enfant ne peut plus se retrouver. Si l'enfant rebelle surgit dans le paysage adulte de Francis Bossus, son apparition est toutefois éclipse ou illusoire. Nous songeons plus particulièrement à Gabi, l'enfant aux yeux de "fées", "resplendiss[ant] dans toute sa blondeur" et "jailli[ssant] de la pluie comme par miracle"¹⁰¹, qui prend la main de Laurent Blieux que la police recherche, pour le mener vers la voie de "l'espoir"¹⁰² et de la délivrance. Or, cet enfant hors-la-loi n'est que le fruit de l'imagination adulte: c'est l'enfant à la "gueule d'ange", à l'allure "fantomatique" dont l'image s'imprime sur les murs¹⁰³; c'est

le petit Laurent d'autrefois qui refait surface et se dédouble pour déclamer le droit de vivre de l'adulte. C'est l'homme traqué d'aujourd'hui qui replonge dans son enfance pour échapper à l'exil et à la solitude: qui veut à nouveau "jouer" et "rire"¹⁰⁴ dans la ville "morte" des adultes¹⁰⁵. Dans Beautrécourt (1968), Gabrielle suggère à Luc ce même voyage dans le passé: "pour en saisir le bout et le nouer au présent, et repartir à la conquête de la vie"¹⁰⁶. Autrement dit, la confrontation enfant/société normative prend place chez Bossus dans l'univers immatériel de l'adulte: car, ne pouvant concrétiser sa rébellion dans sa vie réelle, celui-ci veut la réaliser dans son espace imaginaire.

2. De la confrontation adulte/enfant à la confrontation oppresseur/opprimé

Indiquons par ailleurs que la confrontation adulte/enfant est symbolique, chez Réjean Ducharme, d'un antagonisme plus globale, celui qui oppose le Québécois et le "milieu dans lequel [il] ne se reconnaît pas"¹⁰⁷. Certes, la vision enfantine du petit Grégoire, que nous découvrons dans Une affaire sociale de Francis Bossus, s'attarde sur la situation du Québécois à la veille de la deuxième guerre mondiale, sur la prise de conscience individuelle et collective d'une pauvreté et d'une dépendance économique. Grégoire se souvient ainsi du "logement trop petit pour la famille, froid en hiver et brûlant en été", du "chômage périodique, [de] la faim, [de] la complainte du père qui se consolait dans la bière dès neuf ou dix heures du matin"¹⁰⁸. Or, cette misère paternelle qui illustre celle du peuple québécois sous le régime nationaliste traditionaliste, engendre de toute évidence celle du fils:

Et Grégoire écoutait son père qui affirmait chaque jour que la guerre serait une chance. On l'embaucherait à la cartoucherie ou dans cette usine de l'est de la ville [...] Mais la guerre n'éclatait pas assez vite à son goût. Et toutes les deux nuits il fallait retourner sous les wagons, voler le charbon...¹⁰⁹

Quant aux romans ducharmiens, Josiane Bornstein indique qu'ils traduisent également, à leur manière, "le malaise social qui pèse sur le peuple canadien-français", mais ici, présisons-le, dans les années 60¹¹⁰: l'histoire enfantine atteignant une dimension collective pour refléter celle d'un "pays qui émerge difficilement d'une hibernation politique séculaire"¹¹¹. Autrement dit, la menace de sédimentation et de mort que représente l'adulte pour le personnage enfant de Réjean Ducharme devient la réplique métaphorique d'une menace qui s'observe à l'échelle nationale: celui d'un engloutissement des Québécois dans la masse colonisatrice anglaise, américaine ou française. Toutefois, contrairement à l'enfant de Francis Bossus, l'enfant québécois de Réjean Ducharme ne se limite pas au simple constat de la condition opprimée de son peuple: il entend de plus formuler une prise de position vis-à-vis de l'opresseur. Il refuse ainsi de "[se] sentir étranger dans [s]on propre pays"¹¹², faisant siennes les paroles qu'Iode adresse à l'adversaire adulte:

Je me suis érigée en république autocratique. Je ne reconnais à personne le droit de me faire la loi, de me taxer, de m'assigner à un pays [...]¹¹³

La quête de soi et l'effort d'affranchissement personnel que raconte l'enfant ducharmien deviennent ainsi l'expression d'un mouvement national d'indépendance. Soulignons de plus que cette composante nationaliste qui s'impose dans l'espace figuratif ducharmien ne suscite pas le même intérêt chez Jacques Savoie. En effet, nous observons dans Le Récif du Prince que le désir enfantin d'affirmer son individualité s'associe plus à l'élan tiers-mondiste qu'à l'effort de reconquête d'une identité et d'un territoire québécois.

Nous devons désormais examiner un autre type de relation de dépendance: celui qu'illustre le rapport conflictuel entre les plus jeunes et le monde adulte chez Gabrielle Poulin et Jeanne Hyvrard. La dialectique adulte/enfant acquiert en effet chez ces deux écrivaines une dimension collective pour révéler

la condition opprimée des femmes. Notons au passage que cette thématique de l'asservissement de la fille préoccupe également Réjean Ducharme. Nombreux sont en effet les personnages féminins ducharmiens qu'objectifient les paroles, le regard et les gestes masculins et que victimise la perversité du mâle: "Tu n'as pas l'air sexy! [...] Bon Dieu de bon Dieu! De la cuisse! Du putain!", vocifèrent les photographes à l'égard de Colombe¹¹⁴; "Les jolies de ton genre sont bien plus gentilles / Quand elles ne sont plus [...] Étant un grand homme de science, j'ai droit aux filles. / Et j'en prends où je peux en trouver: / Dans les cimetières le plus souvent!", déclame Paul Blablabla¹¹⁵. Les incestes et les abus sexuels ne manquent pas non plus à l'inventaire: Questa, la femme que rencontre Mille Milles s'est mariée à l'âge de douze ans¹¹⁶; Juba, personnage adulte de Dévadé (1990), "a eu ses premières sur les genoux de l'oncle qui la pelotait en douce depuis sa tendre enfance"¹¹⁷. Réjean Ducharme accuse enfin les structures sociales d'emprisonner la fille à l'intérieur des barrières discriminantes, déclarant avec sarcasme:

Quand un animal lui est donné, zèbre ou bouledogue,

Elle n'écarte pas sa queue pour regarder son
derrière,

Non! Elle n'est pas de la race de ceux qui font ça!
[...] féminin, masculin, pour elle, c'est du
blablabla.

[...]

Quoi que vous pensiez, Colombe n'a pas de problèmes
sexuels.

Elle n'est pas gibier de couche de psychanalyse.¹¹⁸

La thématique de la dépossession féminine occupe cependant une place secondaire chez Réjean Ducharme, alors qu'elle est dominante chez Gabrielle Poulin et Jeanne Hyvrard.

Celles-ci privilégient plus particulièrement la narration de la femme qui replonge dans l'enfance, afin de mieux percevoir les contours de son esclavage et y puiser l'énergie dont elle a besoin pour rompre le cordon faussement nécessaire qui la rattache traditionnellement à l'homme. Nous songeons

entre autres à Madame Duchesne de La Couronne d'oubli de Gabrielle Poulin qui cherche dans les souvenirs de son enfance les marques de sa non-histoire: elle se remémore alors une mère aux "genoux de pierre", aux "doigts durs et secs" qui lui traçaient une enfance de "cire molle"¹¹⁹ et qui lui promettaient une existence adulte d'"irréprochable-mère-aux-yeux-toujours-secs"¹²⁰. La jeune narratrice d'Hyvrard se heurte elle aussi au sentiment d'être harcelée par une mère qui tente de l'appropriier et de lui ôter la joie de vivre, "tricot[ant] l'écheveau de [s]a peine"¹²¹. C'est la "femme en mauve" qui déclare dans La Meurtitude: "Jeanne est à moi. Jeanne mourra"¹²². C'est la mère qui emprisonne la fille dans "un jeu où il y a toujours un perdant"¹²³, pour la priver finalement "d'enfance véritable"¹²⁴. Celle-ci devient dès lors un être fragmenté, comme la petite Françoise d'Un cri trop grand de Poulin (1980) qui s'identifie à ses quatre poupées: à Rose au "bras et [à] la jambe fracassés"¹²⁵, à Marguerite aux yeux "enfoncé[s]" et "tournés de l'autre côté"¹²⁶, à Solange aux "cicatrices mal refermées"¹²⁷ et à la "poupée de son" dont les "rêves ont été emportés, à jamais"¹²⁸. Parce qu'ayant perdu son enfance sous l'emprise patriarcale, la petite Rachel avait quant à elle "l'air plus vieux que son âge"¹²⁹.

Toutefois, dans une impulsion de révolte, la narratrice de Poulin et celle d'Hyvrard repoussent les gestes et les paroles réglementés, le masque froid que, dès l'enfance, la mère patriarcale leur applique au visage. La mère Duchesne dans La Couronne d'oubli de Poulin se dédouble ainsi pour pouvoir échapper à cette image contraignante de la "mèr[e] édifiant[e], [de] l'épous[e] fidèl[e] et soumis[e]"¹³⁰, de l'être "frigorifi[é]"¹³¹, et atteindre la "femme unique, [la] femme de sang et de feu"¹³²: "Qu'ils prennent soin de leur chère madame Duchesne! Florence"¹³³ et moi, nous leur avons échappé"; "Florence! Il y aurait, tapie quelque part au fond de moi, une inconnue qui s'appelle Florence"¹³⁴. Ces femmes

rebelles peuvent dès lors partir à la recherche de l'enfance perdue et faire renaître en elle la voix de la fille rebelle pour "commencer enfin [...] de rire, de pleurer, de danser"¹³⁵. C'est précisément le cheminement que choisit Soeur Anna--nommée Rachel avant son entrée au couvent--dans Cogne la Caboche car:

Elle a vu l'impasse tout à coup et réalisé que l'adolescente d'autrefois n'était pas morte vraiment, mais qu'elle avait cédé au sommeil, à l'engourdissement. Autrefois, Rachel a fait ses vœux comme on accepte la mort inévitable. Aujourd'hui, si elle continuait, ce serait comme si elle se donnait la mort à elle-même. Cette mort-là, elle ne peut pas la vouloir, parce que maintenant elle a envie de vivre.¹³⁶

Dans sa quête éperdue du moi authentique, Soeur Anna se couche donc "entre ses draps blancs" et se recroqueville "comme lorsqu'elle était enfant", pour pouvoir retrouver "la chaleur" de la vie, la chaleur de l'enfance: "Elle s'endort et rêve qu'elle berce une petite fille qui lui ressemble. Elle a sept ans et suce encore son pouce"¹³⁷. Désormais, la voix de l'enfant libérée évince celle de l'adulte aliénée. Or, en retrouvant l'enfant qu'elle était, la femme de Poulin et d'Hyvrard redécouvre le langage du fusionnel et du multiple, celui de la sororité féminine, comme l'indique entre autres cet extrait de Cogne la caboche:

Mais voici que de tous les coins du village, venues du fond du rang Saint-Louis, du Sacré-Coeur, des Carreaux, des Quat-Chemins et de la Grand-Rue, des petites filles surgissent [...] Rachel les connaît toutes et les appelle: Paule! Michelle! Lili! [...] Pauline! Thérèse et Céline! Jacqueline! Denise! Judith! Nicole! Suzanne! Lucie! Ruth!¹³⁸

De toute évidence, cette rencontre dynamique et plurielle consacre la double visibilité de l'enfant et de la femme, marquant pour celles-ci la fin d'un isolement ancestral. Ajoutons d'autre part que cette quête d'une enfance conduit le personnage féminin d'Hyvrard à la redécouverte du langage déstructuré des femmes et des filles, mais aussi, plus

globalement, de celui de toutes les victimes du capitalisme, femmes et hommes. La fille hyvrardienne plonge ainsi dans la pensée "fusionnelle" ou "inclusive" de tous ceux qui savent "comprendre le monde au lieu de le dominer"¹³⁹. Elle devient dès lors femme et fille vivantes, femmes et filles plurielles, mais encore "le monde"¹⁴⁰, "la terre des sans-terre. La mains des sans-mains. La voix des sans-voix"¹⁴¹. La dialectique fille/patriarcat s'élargit ainsi pour se greffer à la lutte entre le pouvoir et les esclaves du capitalisme.

À la lumière de ce survol, nous avons pu mettre en évidence une première articulation du rapport adulte/enfant et sa portée symbolique dans les romans écrits par les auteurs que nous avons sélectionnés. Cette étude panoramique nous permet ainsi de saisir les premiers paramètres de ce qui démarque les approches figuratives ou thématiques des six écrivains. Il convient effectivement de souligner que les six ouvrages de notre corpus renferment certains éléments de l'oeuvre d'ensemble à laquelle ceux-ci appartiennent respectivement, tout en présentant d'autres particularités thématiques que nous signalerons dans les parties qui suivront. Nous commencerons par noter le rapprochement étroit entre L'Avalée des avalés, Le Nez qui vogue et L'Océantume de Réjean Ducharme, trois variantes d'un même réseau figuratif¹⁴². Dans L'Enfant et les hommes, nous replongeons de même dans l'univers de déréluction que Francis Bossus dépeint dans ses autres ouvrages: il s'agit d'une société adulte affectée par les horreurs de la guerre et le sentiment d'une existence dérisoire. Mais pour la première fois dans un roman de Francis Bossus, c'est ici l'enfant et non pas l'adulte qui prend la parole pour livrer sa propre vision de ce monde. Nous constatons quant aux Prunes de Cythère que ce roman partage avec les autres ouvrages d'Hyvrard le même intérêt pour la confrontation fille/parent ou fille/société et la même perspective enfantine du rapport ambivalent à la mère. Dans le même ordre d'idées, nous notons que Les Mensonges

d'isabelle, comme les autres romans de Gabrielle Poulin, met en scène un personnage féminin qui effectue un retour au passé, afin d'atteindre une libération de son corps et de sa parole de fille et de femme. Par contre, les critiques tendent à séparer Enfance du reste de l'oeuvre sarrautienne car, pour la première fois, Nathalie Sarraute parle ici de ses souvenirs de petite fille et "non pas d'il ou d'elle"¹⁴³. Nous devons néanmoins remarquer que ce roman de l'enfance sombre également dans les remous de la sous-conversation qui confrontent habituellement les êtres sarrautiens; et c'est ici la fille qui tente de déchiffrer les non-dits et les énoncés gestuels de la mère. Pour ce qui est finalement des Portes tournantes de Jacques Savoie, l'ouvrage constitue un diptyque avec Le Récif du Prince pour "me[ttre] en évidence la situation des familles éclatées"¹⁴⁴: avec cette première différence que le narrateur des Portes tournantes est un pré-adolescent alors que Vassilie, la narratrice du Récif du Prince, se situe à la veille de sa vie d'adulte.

II. La relation enfant/adulte dans les six romans du corpus: une relation ambivalente et douloureuse: du parent idéal au parent menaçant

Les six romans de notre corpus mettent en scène un personnage-narrateur enfant dont la situation familiale est marquée dès le départ par le drame de la séparation. Bérénice Einberg, la narratrice de L'Avalée des avalés, est à la fois le témoin et l'instrument d'une lutte qui oppose son père juif et sa mère, une Polonaise catholique. L'enfant de Bossus--qui ne porte pas de nom--est le fils d'un père alcoolique qui part à la guerre. La petite Isabelle se sait "abandonn[ée] [...] pour l'adoption" par sa mère naturelle (M24). Quant à Nathalie, elle est constamment ballottée entre des parents divorcés, entre la Russie et la France, et finalement renvoyée par sa mère auprès de son père, à Paris. Le père d'Antoine, le

protagoniste de Savoie, est lui-même séparé de sa femme Lauda. Dans Les Prunes de Cythère, la première évocation de la mère est liée à celle des "convoyeurs d'enfants mort-nés" (PC10), autrement dit à la vision--prédominante dans le texte--de la mère avorteuse, de celle qui refuse le lien maternel. Ce milieu familial fragmenté fait naître inévitablement chez l'enfant le sentiment douloureux d'un rejet, tout en avivant la soif d'un attachement idéal. Or, dans sa quête de l'amour parental inconditionnel, l'enfant se voit par moments encouragé par les élans de tendresse qu'il perçoit chez l'adulte. Mais l'illusion d'une relation harmonieuse n'est que passagère, constamment contrariée par les mouvements de recul du parent. L'enfant est par conséquent tiraillé entre le désir urgent du rapprochement et la nécessité non moins impérieuse d'affirmer son autonomie.

1. L'enfant et ses attentes: un besoin d'amour

L'enfant-narrateur que nous découvrons dans L'Avalée des avalés, Les Prunes de Cythère, L'Enfant et les hommes, Les Mensonges d'Isabelle, Enfance et Les Portes tournantes, exprime par moments le désir d'un rapprochement affectif. Aimer et être aimé, tels sont les impératifs auxquels il semble au départ adhérer; clichés apparemment banals, mais sur lesquels, nous le verrons, se greffera tout un réseau d'attitudes complexes, à la fois ambivalentes et contradictoires. Dans sa soif de tendresse, le jeune narrateur lance des appels au parent tel le "viens me retrouver dans le Grand Hall" qu'enregistre Antoine sur son appareil-cassettes à l'intention de Lauda, sa mère (PT99). Ces appels sont particulièrement déchirants chez la petite Isabelle dont les "doigts crispés frappent sur les vitres" à la recherche d'"une ressemblance", celle de la mère naturelle (M15). Ils le sont également chez l'adolescent de Bossus qui, à l'arrivée des "hommes en vert", "appelle en silence et de toutes [s]es forces [s]on père et son avion" (EH39) ou qui, de sa cellule

éventrée, "hurl[e]", "cri[e] le nom de [s]a mère" et "suppli[e] [s]on père de poser son avion près de [lui]" (EH144). La crispation des doigts chez la première, la vigueur de la pensée--traduite par l'expression "de toutes [s]es forces"--et l'intensité des émissives vocales chez le dernier dénotent l'urgence de ce besoin du rapprochement. Dans Les Prunes de Cythère, c'est surtout le procédé de la répétition qui nous permet de saisir le caractère insistant et pressant de cette soif d'attachement infantin. Nous ne citerons à cet égard que quelques phrases, mais en précisant que ce procédé est continuellement exploité par Hyvrard:

Père, à l'aide, ne vois-tu pas que je cours vers toi. (PC46)

Père, au secours. Ne vois-tu pas que je cours vers toi. (PC48)

Je cours vers toi, mère. (PC75)

Ne vois-tu pas que c'est vers toi que je cours [...]. C'est vers toi que je cours. (PC158)

La quête de l'amour parental se manifeste chez l'enfant par le désir du contact corporel, par le charme irrésistible de la prosmicité. Il s'agit parfois d'une bise spontanée, déposée à la dérobée ou avec fougue: quand Antoine retrouve sa mère sur les Plaines d'Abraham, il se jette dans ses bras pour l'embrasser (PT66); à Ivanovo, la petite Nathalie se plaît à donner à son père, "quand il ne s'y attend pas [...]. un gros baiser dans le creux de l'oreille [...]" (E44). C'est toutefois l'étreinte et la chaleur du corps parental qui exerce auprès de tous le charme le plus captivant: Nathalie "[s]e serre contre" sa mère (E40); Isabelle "essay[e] de se coller contre" sa vraie mère (M39); l'enfant de Bossus "enfoui[t]" sa tête "dans la fourrure" de sa mère ou "empoigne" ses cheveux (EH138, 81); Antoine "se gliss[e] sous [le] manteau [de son père]" et "bien accroché [à son] ventre [...]. s'étir[e] un peu" (PT147); Jeanne la Folle "veu[t] dormir contre" son père (PC48). Notons surtout le sentiment de volupté qu'engendre chez Isabelle et Bérénice la jouissance du corps parental: Isabelle évoque "la vigueur" des bras

paternels et "la chaleur" de sa poitrine (M17); Bérénice rêve de "choi[r] dans [l]es bras" maternels, de "[s]'y senti[r] au chaud, [d']y pleur[er] comme avec plaisir" (A92). La vision figurative du monde trahit bien souvent cette recherche obsessionnelle du corps parental. Entre autres, Raylene O'Callaghan met en évidence à propos d'Enfance la corrélation entre la peau de la mère, une "peau dorée, rosée, douce et soyeuse au toucher, plus soyeuse que la soie, plus tiède et tendre que les plumes d'un oiselet" (E91), et Michka, l'ours en peluche de l'enfant, lui-même "soyeux, tiède, doux, mou, tout imprégné de familiarité tendre" (E49) ou la tapisserie qui recouvre le mur de la chambre de Nathalie à Moscou, dont il faut signaler la texture "lisse", la "couleur dorée" et "l'éclat soyeux de ses oiseaux" (E52). Parce que Michka et la tapisserie partagent avec la peau maternelle les mêmes caractéristiques, ils s'offrent à l'enfant comme substituts du corps de la mère. O'Callaghan déclare à ce sujet:

Mother's silky, soft, warm, skin can efface all hurt and suspicion: "...je me serre contre elle, je pose mes lèvres sur la peau fine et soyeuse, si douce de son front, de ses joues" (p. 40) [...] Natacha's beloved, well cuddled teddybear [...] shares similar characteristics (as an object on which the child projects the same needs and desires). The tapestry on the wall of the child's bedroom in father's Moscow flat with its "texture lisse," its "délicate couleur dorée," [...] comforts the child, afraid, in the absence of the mother.¹⁴⁵

Cette quête fébrile du rapprochement physique s'associe chez tous les enfants à la nostalgie d'une complicité parfaite et parallèlement à celle du parent protecteur. Ceux-ci poursuivent le rêve d'une "vrai[e]" enfance: celle qui, selon Nathalie, est vécue "sous la ferme et bienveillante direction de parents unis, justes et calmes" (E244). Pour la narratrice de Sarraute, ce rêve rejoint plus précisément la perception de la mère idéale: de celle qui "ne [la] quittera pas", qui "sera [...] toujours là pour [la] préserver des dangers", qui "seule

peut savoir ce qui [lui] convient [...] ce qui est bon pour [elle] de ce qui est mauvais" (E17). L'entente familiale modèle à laquelle se réfère Nathalie est encore celle qui se rattache aux "'beaux souvenirs' comme y avait droit la maison de [s]on oncle" (E42): à cette "exquise perfection" qui émane du cadre familial de l'oncle Gricha Chatounovski (E33), de l'"impression de finesse, de douceur" qui se lit sur le visage de l'oncle et du sourire que celui-ci échange à table avec son épouse, "entre leurs quatre enfants"¹⁶⁶; à la sensation de quiétude ressentie auprès de Micha Agafonoff et de ses parents, que suscite plus particulièrement l'image d'un père "irradi[ant] de tendresse" (E133) et d'une mère "au visage délicat et doux", "ri[ant] de tendresse" et "très facilement" malgré sa maladie (E133, 134-35, 133); au climat de clémence parentale qui se dégage également de l'appartement des Péréverzev et notamment de la chambre des enfants aux lits et aux divans "prêts à ce qu'on se laisse tomber sur eux en riant, en poussant des cris" (E120); au sentiment sécurisant qu'inspire le visage "tout rond et tout rose" de la mère Péréverzev ou la "voix douce et basse" du père Péréverzev (E120, 121); ou encore à "l'air jeune et gentil" des parents de Lucienne Panhard qui "rient" et "plaisantent" souvent, qui permettent de "jouer à la plongeuse, à la serveuse" dans leur petit café familial (E168). Natacha évoque de plus la sensation "unique" et "intens[e]" d'une "vie à l'état pur", de connivence parfaite avec l'adulte, qu'elle éprouve un jour "au Luxembourg, sur un banc du jardin anglais, entre [s]on père" et Véra (E64-5). La petite Bérénice nourrit également, au départ, l'illusion de parents aimants, l'espoir d'un lien du sang qui aviverait l'amour paternel:

[...] quand j'étais plus petite, je trouvais que ça ne tenait pas debout, que c'était impossible que mes parents ne puissent pas s'aimer et nous aimer [...]. (A9)

Je persistais malgré tout à croire que je lui [Einberg] faisais quelque chose qu'étant mon père il était à mon égard dominé par une sorte de

chaleur animale, une sorte de charme sanguin.
(A136)

Isabelle veut voir de même en Bernard qui l'adopte la figure bénéfique du "père idéal" (M45), d'un père qui prend toujours "[s]a défense quand [elle] [n'est] pas là" (E20). Antoine définit lui aussi les contours d'une relation harmonieuse entre père et fils: celle qu'il partage avec Blaudelle "quand [ils] f[ont] la paix" (PT98). Quant à Jeanne la Folle, elle cherche à travers la figure paternelle celle du "guérisseur" qui peut la libérer du pouvoir de la mère patriarcale:

C'est ton visage chavirant qui me délivre. Ce sont
les ravines de tes yeux qui me rendent la vie.
(PC129)

L'enfant de Bossus ira jusqu'à nier le souvenir avilissant du père réel--parti à la guerre--pour le remplacer par l'image fictionnelle du père bienfaiteur. Inspirée par une photo où le père est "assis devant un biplan" (EH24), l'imagination enfantine élabore en effet le récit illusoire du "père héroïque" (EH56): il s'agit d'un "aviateur" qui "ne boi[t] plus" et qui "pilot[e] avec adresse et courage" (EH30) et dont l'avion "immense et majestueux" (EH83) n'hésite pas à "rase[r] les toits" et à "défier" les canons pour honorer et défendre le fils (EH83, 138). C'est également à l'idole maternelle que les narratrices d'Hyvrard et de Poulin lancent leurs appels filiaux. Si pour Jeanne, la vision du père guérisseur coïncide à celle de "[s]on enfance retrouvée" (PC211), c'est aussi dans le ventre maternel qu'elle veut récupérer son innocence. Elle aspire à rejoindre la mère qui est le "ventre de la forêt, quand l'angoisse cesse enfin", "la matrice des feuilles" où l'enfant "n'[a] plus peur" (PC63). Isabelle poursuit elle aussi la mère qui restitue à l'enfant "la splendeur blanche des origines" (M163). Or, cette nostalgie d'une symbiose totale des corps maternel et foetal contribue à souligner le caractère impérieux du besoin d'attachement qu'éprouve l'enfant. Remarquons au passage la reprise incessante dans Les Prunes de Cythère de l'expression "reprends-moi" qui, adressée

à la mère des origines, confirme ce climat d'urgence affective. Nous nous contenterons de citer à ce propos quelques énoncés, en remarquant néanmoins que ce relevé est loin d'être exhaustif:

Mère, reprends-moi en toi, je n'ai rien fait. Au secours! (PC24)

Mère, reprends-moi, je n'ai rien fait. (PC25)

Mère, reprends-moi dans les profondeurs de tes chemins vagissants. (PC29)

Mère, reprends-moi. (PC62)

Mère, reprends-moi dans le ventre de la forêt [...] (PC63)

Reprends-moi dans les montagnes ravagées de ton corps. (PC64)

Reprends-moi dans ton ventre [...] Reprends-moi. (PC122)

Les questions qui s'imposent désormais sont les suivantes: le parent répond-il aux attentes de l'enfant? Exprime-t-il le même rêve d'une complicité idéale? Le regard que l'enfant pose sur l'univers adulte décèle en fait certains indices d'une invitation au contact.

2. Les parents: un contact verbal ou paralinguistique

C'est dans Les Portes tournantes que la relation entre la mère et l'enfant s'avère la plus dialogique. Lauda n'hésite pas en effet à solliciter l'opinion de son fils. Entre autres, lorsqu'elle formule son intention de revivre avec Blaudelle, elle invite Antoine à émettre son point de vue:

J'ai mes idées là-dessus et quand on me demande mon opinion, je n'y vais pas par quatre chemins.

- Y a toujours un de vous deux qui est malheureux quand vous êtes ensemble. Vous n'allez pas recommencer ça, quand même! (PT68)

L'enfant a d'ailleurs le sentiment d'être écouté par sa mère. D'où le plaisir qu'il a de lui parler et d'échanger avec elle des cassettes, substituts des dialogues qu'entrave l'éloignement temporaire:

C'est notre truc ça, Lauda et moi. Quand on a le goût de se parler, on s'enregistre des cassettes qu'on échange ensuite sur les Plaines d'Abraham. (PT23)

Le jour où je ne vais pas à l'école, on va sur les Plaines d'Abraham. Pendant que Blaudelle se fait une toile, moi j'ai rendez-vous avec Lauda [...] on se raconte toutes sortes de choses et on s'échange des cassettes. (PT57)

Lauda rejoint même, aux yeux d'Antoine, l'image de l'interlocutrice adulte idéale car elle ne cherche pas à réduire le rôle de l'enfant à la réception d'informations. Elle accepte de se laisser imprégner par les paroles d'Antoine, de subir le pouvoir de ses mots. Celui-ci constate ainsi, sur les Plaines d'Abraham, qu'"elle était plutôt triste: sûrement à cause de toutes ces histoires [qu'il] lui faisai[t]", "l'idée de venir vivre au studio et tout..." (PT69). Bien qu'auditeur moins attentif, Blaudelle fait preuve comme Lauda d'un certain esprit libéral, permettant à Antoine de formuler ouvertement ses pensées. Celui-ci en conclut que sa situation en tant que sujet parlant est par certains côtés privilégiée:

J'ai le droit de lui dire ce que je pense avec lui.
Un autre me ferait taire et jamais personne ne saurait ce que j'ai dans la tête. (PT65)

Si la relation que Bérénice, Jeanne la Folle, l'enfant de Bossus, Isabelle et Nathalie entretiennent avec leurs parents est moins dialogique, elle comprend néanmoins des messages qui semblent traduire un sentiment d'amour. En effet, Suzanne, la mère adoptive d'Isabelle, et Mme Einberg s'épanchent par moments auprès de leur fille: l'enfant est alors témoin d'une effusion de tendresse explosive. A propos de la visite de Suzanne que motive la découverte du "cahier bleu", Isabelle observe plus particulièrement:

Il était question de son amour pour moi, de son désir de me rendre heureuse [...] Il y avait des traces de poudre autour de ses yeux rougis [...] Je la sentais émue pendant qu'elle me parlait. Elle prononça le mot "mère" à plusieurs reprises et le mot "amie". (M60)

Nous retrouvons le même pathétisme dans le discours que Mme Einberg prononce au chevet d'une Bérénice malade:

- Qui que tu sois, ma chérie, je t'aime. Sache-le! Qui que tu deviennes, ma chérie, tu demeureras mon enfant, tu auras toujours droit à moi. Où que doive t'entraîner ta course au bonheur, sache que je serai à chaque détour de la route, qu'au fond de chaque impasse je t'attendrai, les bras grands ouverts. Souviens-toi que je t'aime, je t'en supplie. (A105)

A ces déclarations enflammées d'un attachement inconditionnel fait d'ailleurs écho, dans L'Enfant et les hommes, le témoignage écrit de l'affection paternelle:

Malgré la haine et sa pestilence, malgré la mort et son mystère, je marche vers toi, mon fils, porté par mon unique bien: un lambeau d'amour [...]
(EH71)

Nous devons préciser toutefois que ces aveux explicites de l'amour parental sont plutôt rarissimes, mis à part ceux de Mme Einberg qui se renouvellent à plusieurs reprises.

C'est en fait à travers ce que Brulotte nomme le "dialogue virtuel" que l'enfant détecte principalement les démonstrations affectives du parent. Car celui-ci manifeste très souvent le refus de formuler ses états d'âme. La petite Nathalie est ainsi consciente que son père "déteste trop" les mots du genre "tu m'aimes" (E56). La narratrice Nathalie adulte qui commente ce phénomène de réticence verbale indique au passage que "ce sont des choses que les enfants perçoivent mieux encore que les adultes" (E56). Dans les six romans se mêlent par conséquent deux formes de dialogue: il s'agit, selon Brulotte, du "dialogue actualisé (la conversation réelle) et [du] dialogue virtuel (celui des mouvements intérieurs qui s'agitent dans le secret des consciences)"¹⁴⁷. L'enfant est particulièrement attentif aux mots adultes qui semblent constituer l'expression implicite du sentiment de l'amour. Dans l'un de ses articles, Minogue mentionne à cet égard le terme affectif "ma fille" dont fait usage le père de Nathalie¹⁴⁸ et qui devient pour l'enfant "l'affirmation un peu douloureuse d'un lien à part qui [les] unit", "l'assurance [du] constant soutien" paternel (E251). Nathalie ajoute que

"c'est ainsi [que son père] [l']appelle parfois [...] quand il se montre tendre avec [elle]" (E251). Le "mon petit" que les parents emploient dans L'Enfant et les hommes remplissent sans aucun doute la même fonction révélatrice (EH30, 108). Néanmoins, à la différence de Nathalie, l'enfant de Bossus n'offre aucun commentaire analytique de l'utilisation de ces mots. Il n'est pas sans intérêt de relever, à propos des Mensonges d'Isabelle, l'expression "ma petite fille" qui apparaît pour la première fois dans la dernière réplique maternelle. C'est l'émotion ressentie par Isabelle à la réception de ces mots qui nous permet d'avancer que la narratrice a bien restitué l'implicite maternelle "je t'aime":

Ses derniers mots me sont restés dans l'oreille:
 "[...] Bonne nuit, ma petite fille." Ici, quelqu'un les redit à voix basse: "Bonne nuit, ma petite fille", tandis que la buée se dissipe déjà. Devant moi demeure, seul, l'éclat tranquille de la lumière blanche qui semble avoir retenu la lueur d'un sourire. (M210)

Ce ne sont pas seulement les mots mais également les phénomènes physiologiques tels que les "modalités de la voix" ou "autres émissions vocales" et "les cat'ories gestuelles", ce que certains linguistes nomment le "paralangage", qui fournissent à l'enfant "des informations sur l'état affectif" du parent¹⁴⁹. Nous nous référons ici aux explications que donne Raim sur les différentes acceptations du terme "paralangage" dans son ouvrage La Communication non-verbale chez Maupassant. L'enfant des six romans détient des facultés aiguës d'observateur qui lui permettent de saisir les fluctuations de cette "gestuelle d'interaction" et, partant, de pouvoir déchiffrer tout un univers de pensées et de sentiments intimes cachés. Il est "plus attentif[f] aux sous-conversations qu'aux conversations, aux signes qu'aux paroles prononcées"¹⁵⁰. Le regard enfantin se veut effectivement quêteur et alerte, comme le révèle entre autres l'examen minutieux que Nathalie fait des mouvements faciaux du père:

Je parle le moins possible de maman... Chez mon

père tout ce qui peut l'évoquer risque de faire monter et se montrer au-dehors... pas dans ses paroles, mais dans le froncement de ses sourcils, dans le plissement de ses lèvres qui s'avancent, dans les fentes étroites de ses paupières qui se rapprochent... quelque chose que je ne peux pas voir... (E123)

Or, à travers l'oeil vigilant de l'enfant, nous relevons toute une série de gestes adultes qui, traduisant le désir de réduire la distance, paraissent s'offrir comme gages d'affection. Pour citer quelques exemples, nous signalons le mouvement des mains maternelles qui chatouillent Antoine (PT70), qui jouent avec les boucles d'Isabelle (M61), qui se croisent sur la nuque de Bérénice (A107) ou celui de la main du père qui presse le bras d'Isabelle (M116) et qui glisse sur la tête de Nathalie (E44). Nous pouvons encore signaler l'effleurement des cheveux de la mère chez Bossus (EH81) ou la simple ouverture des bras du père chez Hyvrard (PC110). C'est parfois la voix et ses modalités qui trahissent l'amour parental, ainsi le "regret" que l'enfant de Bossus perçoit dans la voix de la mère qui "part pour la mairie" (EH160). Nathalie est également attentive au message que transmet l'inflexion de la voix du père:

[...] je sens irradiant de lui, [du père] quelque chose en lui, mais c'est là, je le sens, c'est passé dans [...] sa voix qui prononce ces diminutifs qu'il est seul à faire de mon nom [...] (E44)

L'enfant est d'autre part à l'affût d'un certain regard, de celui qui laisse échapper un courant de chaleur ou une vague d'émotion. Nous remarquons à ce sujet que les jeux d'optique ou les angles de vision jouent un rôle essentiel dans le roman de Savoie. Il est d'ailleurs significatif que les yeux paternels s'avouent dès le départ inquisiteurs, pourchassant le corps du fils pour en faire le portrait. Mais si Antoine accepte de poser pour son père, le portrait ne se fera jamais. Toutefois, le désir de Blaudelle d'inclure le fils dans son "univers pictural", exprime déjà celui d'un

certain rapprochement physique (PT27). Antoine se plaît de plus à provoquer chez son père un regard "de velours", ainsi sur les Plaines d'Abraham:

- J'étais derrière l'arbre. J'ai tout vu...
elles sont très belles, les coulées de peinture.
Il m'a regardé du coin de l'oeil. Ça lui fait toujours un
petit velours quand je m'intéresse à sa peinture.
(PT74)

Si ces yeux "de velours" engendrent chez l'enfant une impression d'intimité heureuse, ils sont en outre révélateurs d'un sentiment de tendresse paternelle. Pour Antoine, le regard adulte est à la limite pénétrant, favorisant une contagion des esprits, un échange non-verbal, et divulguant les sentiments vrais. L'enfant constate par exemple sur les Plaines d'Abraham, lors de son rendez-vous avec sa mère:

Lauda m'a regardé dans les yeux et j'ai tout de suite eu envie de rire [...] Quand je lui raconte un mensonge, elle s'en aperçoit. (PT68)

C'est plutôt le regard larmoyant qui, dans L'Enfant et les hommes, dévoile l'attachement maternel. Pour s'être approché des deux "motocyclistes" ennemis, le jeune narrateur se fait gifler (EH14). Mais l'enfant ne manque pas alors de repérer les "larmes" et le "tremble[ment]" de la mère qui le semonce: saisissant au-delà de l'acte brutal l'intensité de l'amour parental. Nous mentionnerons également un passage tiré d'Enfance qui met en lumière un jeu de regards attendrissants. Ayant écrit secrètement à sa mère qu'elle se sentait malheureuse à Paris auprès de son père, Nathalie apprend de celui-ci qu'il a été informé du contenu de sa lettre. "Accablée sous le coup d'une pareille trahison", elle montre alors un "profond désespoir" (E112). Or, cet incident marque un tournant dans les relations entre la fille et son père, car il suscite chez celui-ci une effusion exceptionnelle de tendresse:

[...] tout à coup mon père, abandonnant cette réserve, cette distance qu'il montre toujours ici à mon égard, me serre dans ses bras plus fort qu'il ne m'avait jamais serrée, même autrefois... il sort

son mouchoir, il essuie avec une maladresse tendre, comme tremblante, mes larmes, et il me semble voir des larmes dans ses yeux. (E112-13)

Soulignons ici, outre l'émergence de certains gestes jusque-là refoulés, le contact des yeux que le père accepte d'établir. Le regard de l'enfant est particulièrement scrutateur comme le suggère le "semble voir": il fouille celui du parent dans l'espoir d'y trouver le sentiment vrai. Ce rapprochement des corps et des yeux procure finalement à l'enfant la conviction d'un "lien à part qui [les] unit" (E251).

Associé au geste et au regard du parent qui réconforte, le silence peut alors constituer pour l'enfant un climat sécurisant. Isabelle, chez qui l'attrait du silence est le plus frappant, se dit elle-même "fille de [l']âme silencieuse" de son père (M116). Tout en lui respire effectivement le silence, jusqu'à son rire (M115). La narratrice va jusqu'à assimiler son père à "une sorte de silence originel" au bord duquel elle "[se] sen[t] bien" (M112, 163). La non-parole devient dès lors expression et langage de l'être authentique:

Bernard se tait parce qu'il ne sait pas mentir.
Moi, la menteuse, je garde le silence devant lui
parce que j'ai choisi, depuis toujours, de ne
jamais le tromper. (M116)

Derrière le silence se dissimule une véritable conversation muette qui célèbre la connivence du père et de la fille. Autrement dit, une communication des consciences s'établit "dans un consensus de contagion psychique propre à la sympathie et à la communion spirituelle plutôt qu'à la communication parlée"¹⁵¹.

Or, au terme de cette première étude, nous constatons que les parents expriment, selon leur fils ou leur fille, un désir évident de se rapprocher. L'enfant se sent même parfois l'objet d'un dévouement parental qui ne manque pas de l'émouvoir. La petite Nathalie apprécie ainsi les efforts de son père qui, pour l'endormir, lui "chante une vieille berceuse", et cela bien qu'il ne sache pas chanter (E52).

L'enfant de Bossus remarque que sa mère se prive elle-même pour lui offrir "l'unique morceau de viande auquel [leur] donnent droit, chaque semaine, les tickets de rationnement" (EH119). Antoine reconnaît que Blaudelle est "aussi brave avec [lui] qu'avec sa peinture", qu'"il lui laisse faire les choses même si quelquefois c'est menaçant" (PT65). Bérénice "sai[t] que pour quelques minutes [sa mère] pourrai[t] prendre [s]on fardeau sur [s]on ventre" (A16). Et même si Isabelle reproche à sa mère d'avoir lu son journal personnel, elle ne peut s'empêcher de noter la "tendresse" avec laquelle celle-ci la "bord[e]"; elle en est d'ailleurs tellement touchée qu'elle "[s]e m[et] à pleurer" (M63). Quant aux Prunes de Cythère, nous sommes tentée d'affirmer que les paroles de la mère ne reflètent aucun besoin de tendresse, qu'elles se réfèrent plutôt à la tentative de rétablir un lien, étroit mais logique, qui condamne l'enfant à la "commune servitude" (PC54):

Où vas-tu. Où t'en vas-tu en courant. Tu sais bien que tu ne m'échapperas pas. Tu sais bien, toi et moi ne sommes qu'une. (PC62)

Cependant, ne pourrait-on pas dire que le "toi et moi ne sommes qu'une" renvoie à la nostalgie du contact matriciel? Notons d'ailleurs qu'à l'énoncé maternel fait écho le "Mère, je suis à toi" de Jeanne (PC166). Or cette reprise du message de la mère, qui implique une compréhension identique, semble formuler une réponse filiale à ce qui paraît donc être un appel au rapprochement. Autrement dit, le jeu des énoncés réflexifs révèle, sur le mode implicite, le désir maternel d'introduire une complicité affective entre elle et sa fille. Jeanne mentionne de plus les varices maternelles, rappels du don de la mère qui sacrifie son corps pour le bien-être de l'enfant qui naît:

Quand elle monte le sentier devant lui, on discerne la plaie de sa chair. C'est la bouche du volcan [...] C'est par là que je suis née [...] La bouche bleue du sang qui ne circule plus depuis des années. Depuis que je suis née. (PC138)

Néanmoins, malgré cette prise de conscience du sacrifice parental, les besoins affectifs de l'enfant ne sont pas entièrement comblés. Dans l'étude qui suit, nous nous proposons précisément de souligner en quoi les parents frustrant ou déçoivent les attentes de l'enfant.

3. Les parents: une incapacité de satisfaire les besoins affectifs de l'enfant

a. Un esprit affairé

Dans les six romans, l'enfant reproche par moments au père ou à la mère de le délaisser ou d'ignorer sa présence. Quand Nathalie s'installe définitivement à Paris, l'accueil que lui réservent son père et sa belle-mère, Véra, la chagrine. A la Véra de la première rencontre qui la faisait danser et "ri[ait] aux éclats" (E62) se substitue une Véra au sourire pincé, au "visage allongé et très pâle" (E109), auprès de laquelle elle n'a plus vraiment le goût de s'amuser: à ses côtés, Nathalie se contente désormais de "faire semblant de jouer" (E111). Elle déplore encore l'absence quotidienne du père parti "le matin vers sept heures, quand [elle] dor[t]" et rentrant le soir "très fatigué, préoccupé" (E111). La petite fille détecte même chez son père un certain soulagement de la voir aller se coucher (E111-12). Se sentant négligée, elle refoule ses larmes en présence du couple pour leur donner libre cours le soir, dans son lit (E111). Or cette image du parent soucieux, dévoué à son travail, à laquelle nous renvoie le père de Nathalie, réapparaît dans les romans de Bossus, de Savoie et d'Hyvrard.

L'enfant de Bossus rapporte avant son incarcération qu'il est "toujours seul du matin au soir" (EH103), sa mère passant ses journées à la mairie où elle est employée comme "auxiliaire au service de l'état civil" (EH12). Si cette dernière rentre occasionnellement pour le repas du midi, "elle mange debout et va se recoiffer devant la glace ou changer de robe avant de repartir" au travail. Dans sa hâte, elle "om[et]

[d']embrasser" son fils (EH103). Après l'emprisonnement de l'enfant, la mère devient plus cajoleuse, mais il n'en reste pas moins qu'elle doit s'absenter pour retourner à la mairie. L'enfant en conclut qu'"elle n'[est] jamais là quand il [faut]" (EH156). Il constate d'autre part l'incapacité paternelle de jouer le rôle de compagnon de jeu, qu'explique entre autres une consommation abusive d'alcool:

[...] je ne me souviens pas qu'il ait joué avec moi, que nous nous soyons battus sur le lit ou roulés par terre. Il était toujours ivre et absent.
(EH22-23)

À l'encontre de Nathalie et de l'enfant de Bossus, Antoine peut se réjouir d'avoir une mère qui "aime bien jouer" (PT67). Néanmoins, comme les autres parents, Lauda "finit toujours par [...] dire qu'elle a du travail" (PT72). D'où chez Antoine le sentiment que "les rencontres avec [elle] ne durent jamais longtemps" (PT72). En ce qui concerne le père Blaudelle, il ne partage pas avec Lauda et son fils le même intérêt pour le jeu. D'après l'enfant, il s'agit d'un homme qui "travaille beaucoup" et "prend tout au sérieux" (PT71, 67). Antoine se sent par conséquent mis à l'écart dans l'univers parental, comme le suggère l'absence de son nom dans l'inventaire des activités paternelles qu'il dresse lui-même:

Ou bien il finit ses journées le nez dans son Livre Noir, ou bien il appelle Armande. (PT16)
- C'est tout ce qu'il fait... ça [travailler] et lire dans son Livre Noir. (PT71)

La mère de Jeanne la Folle rejoint elle aussi le groupe des parents affairés. La reprise obstinée dans son discours du mot "travail" et de ses dérivés est particulièrement révélatrice. Pour appuyer cette observation, relevons quelques phrases en précisant que la liste est loin d'être complète:

Moi, je travaille. J'ai trois enfants et ma vieille mère à m'occuper. Si vous croyez que j'ai le temps de jouer avec elle. (PC40)
Elle empêche sa soeur de faire ses devoirs. Et moi, j'ai tellement de travail. (PC47)
Je vais être obligée de la mettre à l'hôpital. Vous comprenez, je ne peux pas m'occuper d'elle. Je

travaille. J'ai trois enfants. (PC87)
 Je ne pourrai pas la voir souvent, vous savez, j'ai
 tellement de travail. (PC89)

La mère de Jeanne la Folle manifeste plus précisément une hantise des tâches ménagères: "lessive, ménage, cuisine, courses, raccommodage" (PC24). Dans l'optique enfantine, elle évoque une sorte de machine à laver qui fonctionne sans interruption:

Elle lave les assiettes [...] (PC23)
 Elle lave depuis des années. (PC24)
 Mère Angoisse, pourquoi laves-tu sans arrêt mes habits, même quand ils ne sont pas sales? Mère Angoisse, pourquoi t'épuises-tu à [...] laver notre vaisselle [...] (PC72)

Aux yeux de l'enfant, la mère est celle qui néglige l'être pour s'occuper exagérément des "habits"; elle n'est plus qu'une machine, reflet d'un dessèchement du cœur.

b. Une physionomie et une gestuelle de la fermeture

Au niveau de la gestuelle d'interaction, les plus jeunes enregistrent les jeux de physionomie et de mouvements corporels qui manifestent chez l'adulte une tendance à la fermeture. La petite Nathalie qui percevait déjà à Ivanovo la "silhouette [...] toujours un peu tendue" de son père (E43), se sent affectée dès son arrivée à Paris--où la mère la renvoie définitivement de la Russie--par l'allure paternelle, une allure "un peu froid[e], compassé[e]" (E108). Dans Les Prunes de Cythère, Jeanne la Folle mentionne plutôt l'immobilité récurrente du père. Nous n'épuiserons pas ici l'inventaire des énoncés qui se rapportent à la fixité paternelle. Nous nous contenterons d'en présenter un échantillon:

Il est assis le long du mur. Il ne bouge pas.

(PC41)

L'homme est assis le long du mur. Il ne bouge pas.

(PC42)

L'homme n'a toujours pas bougé. (PC43)

Immobile sur le banc contre le mur. (PC44)

Or cette immobilité constitue la métaphore d'une

impossibilité: celle du geste spontané et de l'élan affectif. Jeanne est également contrariée dans son désir d'établir un contact fusionnel avec le corps maternel. En effet, la mère repousse ses avances, exhibant une "devanture de plâtre" (PC100), offrant une étreinte "froid[e]"¹⁵² et exécutant des gestes qui marquent un mouvement de recul:

[...] puisque encore une fois tu me repousseras,
secouant ta robe de mousseline. (PC23)

Ta chair si froide quand je me serre contre toi.
(PC100)

Je m'accroche à sa robe encore une fois. Elle me
secoue. (PC202)

Bérénice éprouve la même frustration que Jeanne face à la mère qui se veut distante. Elle se remémore ainsi l'époque où s'exprimait un rejet maternel, à travers un corps qui "se raidissait" et "se défendait". (A21). Elle compare alors Mme Einberg à une "poule" qui "donn[e] de grands coups d'ailes au visage" et qui "griff[e] les bras jusqu'au sang" (A21).

L'enfant n'est pas seulement attentif aux gestes qui rabrouent ou excluent. Il épie également le regard adulte, en quête du sentiment vrai. Or, c'est le message de l'indifférence que Nathalie déchiffre dans les yeux de sa mère qui lui lit une histoire:

[...] rien n'est exigé de moi, pas de regard
cherchant à voir en moi si j'écoute attentivement,
si je comprends... (E21)

Lorsqu'Antoine demande à son père de lui dévoiler le contenu de son Livre Noir, l'exhortant ainsi à l'épanchement, il se voit quant à lui l'objet d'un "coup d'oeil sournois" (PT75). Le regard dénonce ici le refus de l'échange.

c. Une incapacité à établir un véritable contact dialogique

Le discours des jeunes narrateurs met de plus en lumière l'incapacité parentale d'être totalement réceptif aux besoins dialogiques de l'enfant. Nous remarquons en premier lieu une non-participation verbale de certains adultes. Nathalie constate avec regret que son père et Véra "parl[ent] très peu" (E111). Les mots que profèrent la belle-mère sont eux-mêmes "très brefs" (E111). Jeanne la Folle, quant à elle, parle d'un père qui "ne répon[d] pas" à ses appels au secours (PC46). Tout aussi décevantes sont pour elle les tentatives auprès de la mère, trop affairée pour engager une conversation:

Mais, ma petite fille, je n'ai pas le temps. Pas le temps de parler [...] (PC24)

Bien que présente dans l'espace linguistique, la mère de Jeanne la Folle incarne d'ailleurs l'absence de paroles: elle est celle qui n'a rien à dire. Ainsi le révèle la question qu'elle pose à sa fille: "Mais, qu'est-ce que tu veux que je te dise" (PC24). Il n'est pas sans intérêt de souligner que le silence imposé par la mère n'est pas ici vécu par Jeanne comme lieu de complicité. Il est encore moins cette "sorte de silence originel" dont fait mention Isabelle (M112). Il s'agit plutôt d'un silence aliénant, dénonciateur du climat d'incompréhension dans lequel baigne la relation parent/enfant. Pour Bérénice, ce silence est à la limite déshumanisant, privant l'être de la possibilité ou du droit de s'accomplir: aussi manger "tranquillement, sans dire un mot", équivaut-il, dans l'optique bérénicienne, à manger "comme des vaches" (A25). Toutefois, ce qui irrite avant tout la narratrice de Ducharme, c'est le refus parental d'écouter l'enfant. Sur un ton qui se veut acerbe, celle-ci remarque effrontément, à propos de son père:

Einberg n'entend plus. Quand il a entendu le premier mot de la première phrase de ce que je dis, il en a entendu assez. Il a les oreilles pleines. La plupart du temps, il m'ignore. Espèce d'ignorant. (A25)

Se référant aux entretiens échangés avec sa mère, Nathalie signale un autre facteur qui contribue à enrayer le dialogue entre enfant et parent: elle constate chez sa mère l'emploi de mots qui ne s'adressent pas à elle mais, à travers elle, à un autre interlocuteur. Pour reprendre les termes de Nathalie, les paroles maternelles sont "adressées ailleurs" (E21). Nous vous renvoyons à cet égard à l'excellente analyse de Minoque:

As time passed and the separation from Maman continued, Maman's letters and cards became progressively more and more remote--their style seeming directed to a much younger child: "Elle ne sait pas qui je suis maintenant, elle a même oublié qui j'étais" (p.122). This unhappy sense of not actually being the target for Maman's discourse was already present when Maman read her own stories for children to Natacha, her words seeming to be addressed elsewhere, leaving the child with "cette impression que plus qu'à moi c'est à quelqu'un d'autre qu'elle raconte" (P.21).¹⁵³

Rappelons d'ailleurs, au sujet des lettres maternelles, la question fort révélatrice que se pose Nathalie: "A qui s'adressent-elles donc [...] les lettres que m'envoie maman?" (E122). D'autres incidents ou discussions rejoignent cette problématique d'un échange qui, défini par l'adulte, ne fournit aucun lieu de rencontre. L'enfant se sent située à l'extérieur du système discursif maternel, occupant un espace d'autant plus menaçant qu'aux contours vaporeux. Citons en particulier les propos tenus par Mme Boretzkaia lorsque sa fille la compare à "un singe" (E96-7):

"Tu sais maman j'ai maintenant une autre idée... Elle a l'air aussitôt agacée... - Qu'est-ce que c'est encore? -Eh bien, je pense... que tu as... la peau d'un singe..." elle va regarder ce que j'ai là, ce qui a poussé en moi, malgré moi, nous allons le regarder ensemble [...] nous en rions toutes les deux et l'idée s'en ira là d'où elle est venue [...] Mais maman a un rire méprisant et elle me dit: "Eh bien, je te remercie... On n'est pas plus gentil..." (E96-7)

Dans cet extrait, le contraste entre la perception idéale que

l'enfant a de la mère et le vécu maternel, entre le rire généreux de la mère fictionnelle et le "rire méprisant" de la mère réelle, fait ressortir l'incapacité maternelle à se mettre à la portée de l'entendement enfantin. Mme Boretzkaia ne saisit pas en effet le contenu implicite de l'énoncé de Nathalie. Elle ne devine pas que, derrière le "tu as la peau d'un singe", l'enfant appelle l'attention de la mère avec l'objectif dissimulé d'atteindre une complicité provisoire. Or, parce qu'elle ne réfère pas les mots enfantins à la réalité intime qu'ils représentent, elle ne peut répondre à la requête implicitement formulée par Nathalie: autrement dit, elle ne joue pas le rôle de la mère protectrice qui libère l'enfant de l'"idée folle" (E98). Or, si Mme Boretzkaia refuse par là de reconstituer le système discursif sur lequel s'appuie la parole enfantine, c'est parce qu'elle veut utiliser le langage enfantin comme moyen de véhiculer et de projeter l'image qu'elle a d'elle-même. La parole de Nathalie doit reproduire celle de son aînée, tel est l'impératif que laisse de plus entendre, sur le mode implicite, la réaction maternelle. Déçue dans ses attentes, l'enfant finit par conclure:

Livrée sans défense aux "idées" [...] toutes étaient la preuve indubitable que je n'étais pas un enfant qui aime sa mère [...]

Le mal était en moi. (E97)

Mme Boretzkaia montrera la même inaptitude à se placer au niveau de l'expérience enfantine lorsque, quelques années plus tard, elle revoit sa fille à "l'Hôtel Idéal". Se souciant moins de connaître les sentiments de Nathalie que d'exprimer les siens, elle utilise de nouveau des mots qui ne concernent nullement l'enfant:

[...] J'ai entendu dire que c'est une petite fille [Lili, la fille naturelle de Véra] difficile, très nerveuse... et que cette... Véra..." je me rétracte... je sens que de nouveau maman ne sait plus très bien à qui elle parle... maintenant elle ne me voit plus du tout comme un enfant, elle croit qu'elle s'adresse à un adulte... (E237)

Non seulement la mère s'avère incapable de reconstruire ce que sa fille veut dire, mais elle refuse en plus de la reconnaître comme interlocutrice. D'où défaut d'une véritable communication. Minogue fait référence à un autre passage du roman qui illustre clairement ce problème:

The gap between mother and child widens even further when Natacha goes to Versailles for the day with Véra just after her mother's arrival in Paris. Maman is so angry that she leaves the next day. She then [...] casts Natacha off, writing, again not to her, but to Natacha's father: 'Je vous félicite, vous avez réussi à faire de Natacha un monstre d'égoïsme. Je vous la laisse...' (p.240).¹⁵⁴

La parole maternelle impose en conséquence un système de places et de rapports intersubjectifs dans lequel l'enfant ne peut se constituer une identité.

d. Un refus du langage émotionnel

Si le jeune narrateur exprime le désir de se faire écouter par les parents, il aspire aussi, par moments, à participer à leurs expériences émotionnelles, comme à leur communiquer ses propres états affectifs. En d'autres termes, il entend restituer à l'intime un droit à l'expression. Néanmoins, comme nous l'avons déjà signalé, la plupart des adultes manifestent l'incapacité d'extérioriser leur vie intérieure. Ils se dérobent de plus lorsque l'enfant cherche à formuler la sienne. Ils emploient à la limite un langage qui "'écrase' le sentiment"¹⁵⁵. Entre autres, Bernard est un père qui "ne sait pas comment parler" à sa fille (M115-16). En sa présence, Isabelle voudrait "laisser échapper [...] ces secrets qui [l']emprisonnent", mais l'"âme silencieuse" de son père contribue à entraver toute confiance (M116). Nathalie devine également chez son père le refus de "[s']ouvrir complètement", d'"étaler ce qui [l']emplit, ce [qu'il] retien[t], ce à quoi [il] ne perme[t] de s'échapper que par bribes" (E57). Elle s'aperçoit plus particulièrement que les mots "tu m'aimes", "je t'aime" sont "de ceux qui le [font] se

rétracter, [font] reculer, se terrer encore plus loin au fond de lui ce qui [est] enfoui" (E57). Fuyant ainsi le langage affectif, le père de Nathalie ne saura donc reconforter sa fille qui, victime d'hallucinations cauchemardesques après avoir regardé un film, le réveille dans l'espoir d'être secourue. Au lieu de chercher à comprendre la cause d'un tel effroi, le père rabroue l'enfant, la traitant de "vraie mauviette". Ce qui fait naître d'ailleurs, chez Nathalie, "la rage de [s']être exposée à un rejet humiliant" (E229). Nous notons également la retenue paternelle lorsque la petite fille est informée du décès de l'oncle Iacha. L'enfant ne manque pas alors de percevoir chez son père "une sorte de réserve" qui l'empêche de s'épancher et de partager pleinement le chagrin de sa fille (E146):

[...] même à un moment comme celui-là, quand nous sommes seuls, papa et moi avec entre lui et moi, entre nous seuls ce lien si fort, la gêne subsiste.
(E146)

Or, c'est cette "gêne" paternelle qui condamne Nathalie à étouffer ses propres larmes.

La mère de l'enfant de Bossus refuse elle aussi d'employer le langage émotionnel. Elle se garde d'aborder tout sujet rattaché à des souvenirs particulièrement pénibles et qui, pourtant, continuent d'affecter son fils:

Nous évitons d'évoquer mon père. Jamais nous n'envisageons sa mort ou son retour. Chacun vit son absence. (EH120)

Nous ne parlons pas de ma détention. (EH153)

Pour se soustraire aux questions les plus oppressantes, le personnage maternel de Bossus va jusqu'à museler son fils du geste. C'est le cas à l'arrivée du convoi ennemi et après le cauchemar qui concerne les Oberman:

Celui [le regard] de ma mère m'affole. Elle me communique sa peur. Je ne sais si je pourrais contenir mes larmes plus longtemps et, sans raison, je ne pense qu'à manger. J'ai faim. Ma mère me plaque une main sur la bouche. (EH38)

Quand je lui parle d'étoiles de couleur cousues sur des haillons, de poitrines décharnées, de mains

maigres et crispées, de trains aux wagons sans fenêtres [...] elle me supplie de m'arrêter. Ses doigts se plaquent sur ma bouche. (EH81-82)

Face au parent qui fuit la communication des consciences, l'enfant ne peut donc formuler son malaise intérieur ou ses appréhensions les plus douloureuses. Il ne peut obtenir verbalement la sympathie de l'adulte.

Antoine est conscient quant à lui que son père cache jalousement son Livre Noir, réticent à l'idée d'en livrer le contenu à l'enfant, par "peur qu'on sache trop de sa vie" (PT24). C'est donc vainement que l'enfant tente d'extorquer de son père quelques confidences à ce sujet:

- Pourquoi tu veux jamais me dire ce qu'il y a dans ton Livre Noir.

Il n'a pas répondu. Je voulais profiter de sa bonne humeur et je suis devenu très curieux.

- Tu passes ton temps à relire les mêmes lettres. Je trouve ça étrange.

Il s'est arrêté dans la neige [...] et il a dit que si je voulais connaître l'histoire du Livre Noir, faudrait que je la lise moi-même. (PT75)

Nous remarquons ici les réflexes de recul du père, son mutisme d'abord, puis le renvoi ironique à une lecture qui ne peut se faire puisqu'Antoine ne sait pas lire. Blaudelle est en fait inapte à transmettre tout message émotionnel. Certes, il s'extériorise occasionnellement, mais lorsque ses tentatives de communication sont clairement vouées à l'échec: l'enfant note en particulier que "c'est toujours dans des endroits publics [que son père] étale [leurs] problèmes" (PT59), autrement dit quand la discussion ne peut se réaliser. Il n'est donc pas surprenant que Blaudelle n'exprime ses sentiments vis-à-vis de son fils qu'à travers un regard ou par le truchement d'une peinture, le "25 novembre" (PT73).

La mère de Nathalie opte elle aussi pour l'expression implicite de ses états affectifs. C'est donc indirectement qu'elle révèle à sa fille sa déception de la voir accepter une sortie avec Véra le lendemain de son arrivée à Paris. En présence de l'enfant, elle se contente en effet de s'adonner

à une étude phonétique du mot "courroux" et de son équivalent russe. Le plaisir qu'affiche alors Mme Boretzkaia détonne avec le malaise que suggère le contenu sémantique des deux termes:

"C'est étrange, il y a des mots qui sont aussi beaux dans les deux langues... écoute comme il est beau en russe, le mot 'gniev', et comme en français 'courroux' est beau... c'est difficile de dire lequel a plus de force, plus de noblesse... elle répète avec une sorte de bonheur 'Gniev'... 'Courroux'... elle écoute, elle hoche la tête... Dieu que c'est beau... et je réponds "Oui". (E240)

Nathalie est ici doublement exclue de l'univers intérieur de la mère: par le poids sémantique du terme "courroux" qui préfigure le départ et le rejet finals et à travers les mots enjoliveurs et trompeurs--"beau", "noblesse" qui engendrent une impression de "bonheur"--qui marquent chez la mère le refus d'une complicité, celle qui consiste à partager avec l'enfant son chagrin¹⁵⁶.

A propos de la mère de Jeanne la Folle, nous avons indiqué que, d'après l'enfant, elle privilégie les besognes ménagères au détriment des facultés intellectuelles et affectives; substituant aux mots du coeur le langage de la raison, celui du monde conventionnel. Le confirme d'ailleurs l'apparition redondante du mot "raisonnable" dans le discours que la mère adresse à sa fille:

Sois raisonnable. (PC47)
Voyons, ma petite fille. Toi qui es si raisonnable d'habitude. (PC48)
Alors, il faut être raisonnable. (PC103)
Prends sur toi, ma petite fille. Sois raisonnable. (PC166)

Il semblerait en fait, à travers les questions posées par la mère et que retient l'enfant, qu'il n'y ait chez elle ni intention de pourvoir aux besoins affectifs de l'enfant ni même désir de participer à ses expériences internes:

Tu as été nourrie, habillée, changée, soignée, logée. Qu'est-ce que tu veux de plus? (PC41)
J'ai fait pour cette petite tout ce que je pouvais [...]. Je l'ai nourrie, logée, habillée, chauffée. Qu'est-ce que vous voulez de plus? (PC87)

Ces énoncés contribuent à évoquer une figure maternelle qui ignore l'existence de toute une vie intérieure, celle des sensations et de l'affectivité. Mais ne devrait-on pas dire plutôt "feint d'ignorer", puisque Jeanne la Folle a par moments la nette impression d'une simulation maternelle? Pour ne citer qu'un exemple, l'enfant détecte le "faux soudain détachement" de la mère quand celle-ci prononce, en sa présence, le mot "baiser" (PC123, 122).

Notre analyse fait ressortir un langage adulte réducteur: qui ne peut rendre compte de la réalité complexe de l'individu et, partant, de l'expérience émotionnelle ou subjective de l'enfant. Ce langage empêche inévitablement l'être enfantin de s'accomplir et de se sentir totalement existant aux yeux de l'adulte. C'est donc "l'esprit gonflé de paroles retenues"¹⁵⁷ et d'aspirations insatisfaites que l'enfant affrontera le monde des parents.

e. Un amour façade

Nous avons été amenée au cours de notre étude à remarquer que l'enfant scrute les paroles et les gestes du parent dans le but de les déchiffrer ou d'en épuiser la signification. Cet "exercice de la sous-conversation"¹⁵⁸ donne à l'enfant le sentiment de pénétrer les pensées secrètes de l'adulte et de pouvoir vérifier ou évaluer la sincérité de l'amour parental. Or, dans cette quête du sentiment vrai, Nathalie, Jeanne la Folle et Bérénice finissent par découvrir chez le père ou la mère les manifestations d'un amour feint. Elles perçoivent effectivement une contradiction entre le discours prononcé par l'adulte et celui que révèle la gestuelle d'interaction. L'oreille vigilante de Nathalie capte ainsi un désintéressement dans la voix de Mme Boretzkaia qui lui lit une histoire: il s'agit d'une "voix grave" qui ne met pas le ton et d'où "les mots sortent drus et nets" (E39). Si l'acte de lire s'inscrit sous le signe du dévouement maternel, les phénomènes physiologiques dénoncent en fait un semblant

d'amour. Également attentive au "paralangage", Jeanne la Folle en vient, comme Nathalie, à décoder un amour maternel simulé:

Comment? Si je t'aime? Ben voyons, une mère aime toujours son enfant. Ben voyons. Mais son rire sonne faux. Son rire sonne trop fort. Son rire vient trop vite. Ben voyons. Quelle question idiote tu poses là. Mais il n'y a pas un tressaillement dans sa paupière. Pas un battement dans les rides de sa bouche. Elle a ri trop fort et trop vite.
(PC62)

Le message émis par les éléments lexicaux est ici démenti par celui non-verbal que transmettent le rire et la mimique faciale. C'est d'autres fois le geste adulte qui affiche l'affection alors que le sentiment n'y est pas. L'image que Jeanne la Folle nous offre de sa mère répond à cette dualité: celle-ci porterait un "masque qui fait semblant de sourire" et l'embrasserait "du sang sur les lèvres" (PC100). C'est surtout chez les Einberg que les mouvements affectifs sont singulièrement hypocrites. Bérénice remarque en effet que son père lui "tient par la main avec une grande tendresse", mais que "sa main est si dure qu'on dirait qu'il a envie de [lui] arracher le bras" (A11). Le geste "tendr[e]" acquiert en fait chez M. Einberg la fausseté de la convention: ce sont les fidèles de la synagogue qu'il cherche à convaincre de sa générosité.

Bérénice va jusqu'à découvrir, à son grand désespoir, que M. et Mme Einberg utilisent leurs enfants comme "simples tactiques" dans la guerre qu'ils mènent l'un contre l'autre¹⁵⁹. L'attention ou l'affection maternelle n'est en fait qu'un mensonge qui vise à forcer l'époux à "suppurer", à "le faire niaiser" (A44). Comme l'explique entre autres Jean-Paul Kerneau, elle s'étale plus particulièrement lors de la maladie de Bérénice, pour démontrer que M. Einberg est un monstre d'égoïsme, qu'une catholique est supérieure en bonté à un juif¹⁶⁰. L'enfant offre elle-même un compte-rendu sarcastique des manoeuvres maternelles:

Je suis le drapeau qui témoigne de sa victoire sur

Einberg. Je suis celle qu'Einberg avait tuée et qu'elle a ressuscitée avec de l'amour maternel. Einberg disait que j'avais besoin d'une paire de claques et elle disait que j'avais besoin d'amour maternel. Elle avait bien raison. Elle m'a donné de l'amour maternel et je suis guérie. Je suis de nouveau vivante à cause de l'amour maternel de Chamomor, vivante, vivante, sonnante et trébuchante. Regardez comme elle est vivante depuis que je lui ai fait boire une infusion d'amour maternel! (A110-11)

Si l'expression "amour maternel" est reprise avec insistance dans cet extrait, c'est pour évoquer, de façon ironique, le sort que lui réserve l'adulte. Le mot "amour" et ses dérivés sont en effet utilisés sans ménagement par la mère, tel un produit qu'on veut mettre en vente; or, sous l'effet de cet usage outrancier, ils perdent inévitablement de leur contenu sacré. Aussi Bérénice reproche-t-elle à sa mère de profaner le sentiment de l'amour, de "tout saccag[er]" (A110). À la suite de Paul-Émile Roy, nous mentionnons le rêve étrange de la mère hideuse qui offre une représentation métaphorique de cet amour faux. Relisons à cet égard le passage qui se réfère à la vision onirique de Mme Einberg:

Chamomor porte au poing un serpent autour des reins et il se change en une ceinture de cailloux glacés [...] Elle me donne le sein. Le lait est merveilleusement chaud. Le sein se change en une boule de cristal qu'étreignent les doigts crochus d'une sorcière. (A141)

Cette image cauchemardesque et ambivalente de la figure maternelle nous renvoie à la dimension douloureuse des relations entre la mère et la fille. Comme le souligne Paul-Émile Roy, la tendresse de la mère est en fait un piège qui attire pour ensuite décevoir¹⁶¹. L'illustre la métamorphose du sein, lieu idéal de refuge--puisque "merveilleusement chaud"--en une "boule de cristal". Or, la dureté du verre comme des "cailloux" et le thème du froid--auquel se rattachent le mot "glacés" et l'image du "serpent"--traduisent l'insensibilité maternelle. Instrument d'une machination, le sein de la mère exhibe une chaleur trompeuse.

Le roman de Poulin ne présente pas un réseau comparable d'images qui se rapporteraient à la thématique de l'amour maternel simulé. Néanmoins, le terme "mentir" et ses dérivés reviennent très souvent dans le discours d'Isabelle pour définir Suzanne. A l'encontre de Bernard qui "ne sait pas mentir", celle-ci inculque d'après Isabelle de "fausse[s] vérité[s]" (M116, 52). La parole fallacieuse de la mère adoptive est même la cause d'une "grande brisure", celle qui correspond à la perte de l'innocence enfantine. C'est en lisant secrètement le journal intime d'Isabelle, journal qu'elle avait pourtant offert en précisant que seule sa fille aurait "le privilège [de l'] habiter", que Suzanne se révèle mensongère. Toute foi aveugle en "la parole des grandes personnes" est dès lors pulvérisée chez l'enfant (M49, 48).

f. Un amour qui dépossède

L'enfant a par moments le sentiment d'être dépouillé de son identité sous l'emprise du regard ou du geste parental. Antoine reproche plus particulièrement à son père de l'utiliser comme accessoire ou objet d'art dont on se lasse et qu'on se permet de vendre. C'est par conséquent une certaine résistance que le narrateur de Savoie oppose à la requête paternelle de "faire son portrait":

- Et qu'est-ce qu'on va faire du tableau quand il sera fini?
- On le vendra pas, celui-là [...] je te le promets.
- Tu dis toujours ça, mais tu finis par les passer quand tu ne peux plus les voir. De quoi je vais avoir l'air, moi, accroché dans le salon de quelqu'un qu'on connaît pas? (PT26)

Dans son décor pictural, Blaudelle fige l'image de son fils, et avec elle son être. Chez Ducharme, Hyvrard et Poulin, nous constatons une critique plus virulente de l'amour parental. Pour Jeanne, Isabelle et Bérénice, l'attachement du parent institue non pas un rapport de réciprocité, mais un certain rapport hiérarchique: le "je t'aime" adulte correspondant, sur

le mode implicite, au 'je t'ordonne de m'appartenir'. Les trois enfants accusent en effet leurs parents de les empêcher d'exister en dehors du système de rôles qu'ils imposent, de vouloir s'octroyer un droit sur leur personne physique et mentale. Jeanne raconte ainsi que sa mère lui "vol[e]" sa vie (PC47). C'est d'ailleurs avec insistance que la voix enfantine d'Hyvrard décrit la mère comme force dominante et étouffante. Pour la fille, la mère est celle qui veut "[la] garder à elle", "faire [d'elle] [s]on domaine", la "déposséd[er]" (PC48, 188, 76). Elle est celle qui refuse d'accorder à l'enfant toute possibilité d'échappatoire: comme l'indique son despotisme "tu es toujours à moi" (PC207) qui rabaisse cette dernière au rang de "l'enfant-objet" (PC16). Dans le roman de Poulin, l'enfant se sent également condamnée à occuper par rapport à la mère une position d'assujettissement. Dans l'optique d'Isabelle, Suzanne évoque à cet égard la mère acquéreuse qui dépose l'enfant adoptée "parmi [s]es possessions" (M27), allant jusqu'à mettre sa fille et son chat "sur un pied d'égalité" (M33). Ses gestes, ses mouvements, ses paroles semblent constamment rappeler à Isabelle qu'elle détient "un droit de regard universel" (M59) sur toute chose, comme le révèle en particulier son besoin obsessif de fureter, d'ouvrir les portes:

D'habitude, elle ouvrait ma porte brusquement comme toutes les portes de la maison. (M59)

Suzanne revendique en fait le droit de franchir toutes les portes, non seulement celles des chambres mais aussi celles des lieux intimes qu'incarne entre autres le "cahier bleu" de sa fille (M63). Aux yeux d'Isabelle, tout espace, celui de la maison comme celui de l'esprit, constitue de façon inquiétante, le "territoire" maternel (M59).

Dans L'Avalée des avalés, la jeune narratrice indique chez les Einberg ce même désir de posséder sous prétexte d'aimer¹⁶². Le besoin de domination parental transparait déjà à travers les lignes d'un contrat, signé "devant notaire et

devant témoins", d'après lequel "le premier rejeton va aux catholiques, le deuxième aux juifs, le troisième aux catholiques, le quatrième aux juifs, et ainsi de suite jusqu'au trente et unième" (A9). Pour reprendre les termes de Paul-Émile Roy, "on ne peut pas établir un étiquetage plus précis", "comme pour la marchandise"¹⁶³. Convaincue de n'être pour ses parents qu'une propriété, Bérénice déclare elle-même:

Ils nous ont. Ils sont sûrs qu'ils nous ont. Ils nous ont, ils nous gardent. Mme Einberg a Christian et elle le garde. M. Einberg m'a et il me garde.
(A9)

Nous devons souligner dans cet extrait le "ils" collectif et les appellations "M. Einberg" et "Mme Einberg" qui révèlent chez l'enfant un mouvement de distanciation. Comme l'explique Paul-Émile Roy, "il s'agit d'indiquer ici que dans cet ordre de réalité, l'affectivité, le sentiment n'entrent pas en ligne de compte": Bérénice se sent devenir "le bien d'un personnage en quelque sorte officiel, étranger, M. et Mme Einberg"¹⁶⁴. La reprise des verbes "avoir" et "garder" traduit de plus le caractère oppressant de cette soif du pouvoir qui gouverne les Einberg. Bérénice se sent finalement traitée comme "le chien de la voisine" (M96). C'est dans l'univers animalier d'un chat, surnommé Fripon, qu'Isabelle se voit, quant à elle, rejetée par l'oeil maternel.

Or, poussé par le désir de préserver son "avoir", M. Einberg est amené à fomenter la discorde au sein de sa famille. De peur que Christian ou Chamomor ne convertisse et n'accapare Bérénice, il entrave entre eux tout élan affectif. Durant les grandes vacances, il envoie sa fille "en tournée avec la chorale" quand il n'expédie pas son fils "dans un camp de scoutisme" (A10). Il intercepte de plus les cadeaux¹⁶⁵ ou les lettres¹⁶⁶ que les enfants veulent s'échanger ou recevoir. Et quand il apprend de Bérénice son prétendu amour incestueux pour Christian, il brise la cellule familiale: cette dernière est placée chez des cousins juifs, à New York (A13) et les parents se séparent. Si, quelques années plus

tard, M. Einberg tente de reconstituer le groupe familial et conjugal, c'est à nouveau dans l'objectif de se réapproprier sa fille. Telle est la perspective de Bérénice pour qui la prétendue réconciliation de ses parents n'est que "de la prostitution en couleur sur écran géant" (A172). Renée Leduc-Park mentionne à cet égard une "dynamique d'exploitation et de manipulation" dont l'enfant serait victime¹⁶⁷.

L'enfant semble devenir chez Ducharme la seule source du pouvoir adulte. C'est en effet dans L'Avalée des avalés que la figure du parent despotique évince plus nettement celle du parent protecteur: la relation entre Bérénice et les Einberg étant marquée, d'après l'enfant, par un contact de type abusif. Il s'agit d'une tendresse excessive chez la mère et d'une gestuelle d'interaction violente chez le père. M. Einberg plus particulièrement manifeste sa volonté de dominer en vitupérant, en menaçant: en "cri[ant]", en "crach[ant]", en "maudi[ssant]" (A75). Aux paroles désobligeantes et venimeuses s'ajoute encore le geste qui rudoie. Bérénice rapporte entre autres qu'Einberg "[la] bouscule", "[la] tire" (A11), "[la] pousse sur un banc" (A16), lui flanque des "paires de claques" (A11). Il est bien question ici d'un langage qui vise à communiquer un sentiment de mépris et de supériorité physique. Paul-Émile Roy souligne à cet égard "le discours syncopé, rompu, discontinu"¹⁶⁸ de la narratrice qui évoque le tempérament agressif du père. L'extrait qu'il cite est le suivant:

Ça me fatigue. Je lui dis de prendre sur lui. Il me dit de parler à mon père sur un autre ton. Change de ton! Nous nous mettons à nous battre. (A11)

Mais cette rudesse qui s'allie à l'ivresse traduit chez le père de Bossus une impossibilité d'aimer plutôt qu'une volonté d'exercer un joug. Toutefois, qu'elle découle d'un besoin de suprématie ou d'un refus de s'épancher, la brutalité paternelle dévoile dans les deux cas la même incapacité à reconnaître l'enfant comme interlocuteur et fait ressortir

l'aliénation de l'enfant victimisé.

Dans le milieu familial, l'enfant se voit contraint de remplir une fonction subalterne qui consiste à reproduire l'existence de ses parents. Antoine lui-même, pourtant le plus émancipé des personnages enfants des six romans, craint de confier à son père son désir de devenir "accordeur de pianos". Il expose la nature de ses hésitations dans une cassette qu'il adresse à Lauda:

Le problème, ça va être Blaudelle. Tant que je reste musicien, je suis un artiste comme lui. Mais si je deviens seulement un accordeur de pianos, peut-être qu'il n'aimera pas ça. (PT99)

Dans le cas d'Antoine, l'obligation de se conformer au modèle du parent est vécue comme une inquiétude vague--ainsi le suggère l'adverbe de modalité "peut-être". Dans celui de Madrigal--le père d'Antoine--ou dans celui de Christian--le frère de Bérénice, elle représente par contre une nécessité qui entrave plus profondément les actes et les rêves de l'enfant. Madrigal Blaudelle se remémore ainsi une enfance que des grands-parents ont voulu placée sous le signe de la réflexion: "On a voulu m'élever à l'image de Pierre Blaudelle..." (PT135).

La perspective de Bérénice, d'Isabelle et de Jeanne évoque également le parent qui inflige à l'enfant une identité essentialiste. Isabelle raconte que Suzanne veut "la modeler à [s]on image, en faire [s]on double" (M21). Bérénice a le sentiment de n'être qu'un "rejeton" (A9): autrement dit, un être "qui, aux yeux de [ses] parents, doi[t] les répéter automatiquement, comme la tige prolonge la branche, le tronc, l'arbre"¹⁶⁹. M. et Mme Einberg cherchent plus précisément à imposer à leurs enfants l'univers aliénant qu'ils ont épousé: de l'orthodoxie judaïque d'une part, du conformisme catholique de l'autre¹⁷⁰. "Dès leur naissance, et même avant leur naissance", Bérénice et Christian sont donc placés dans un moule religieux qui "plane au-dessus d'eux comme une nécessité"¹⁷¹. Ce sont avant tout Einberg et Zio¹⁷² qui font

pression sur la première, exigeant une obéissance aveugle aux préceptes de la doctrine juive. Or l'existence qu'ils promeuvent constitue, dans l'optique enfantine, un carcan dans lequel l'être suffoque. Pour mettre en lumière ce sentiment d'asphyxie mentale, considérons la description que la narratrice nous offre de Zio et de son épouse Zia:

Ils sont aimables à mort. Ils sont heureux à mort.
Ils sont heureux à mort parce qu'ils sont saints à mort. Ils sont saints à mort parce qu'ils sont hospitaliers à mort. (A139)

Dans son analyse, Renée Leduc-Park fait ressortir la connotation "étouffante" que le terme "à mort" prête aux signifiants "aimables", "heureux" et "hospitaliers". Du reste, elle signale la répétition de ce même terme qui "en redouble le signifié d'exagération", tout en dénonçant "le refoulement des mouvements 'naturels'"¹⁷³. Comme l'indique ce passage, l'univers que représentent Einberg et Zio signifie pour Bérénice ennui et impossibilité de s'épanouir: c'est un univers de "saint-je" où seule l'imitation est permise (A140), où les individus et leur Dieu portent le même masque, "le même visage anonyme et repoussant" (A17). Car c'est à leur image que les adultes ont créé leur Dieu: tel le Yaveh d'Einberg qui "flamb[e]" tous les impies, à savoir ceux qui refusent de se soumettre au modèle prescrit. Il s'agit en fin de compte d'un Dieu tyrannique, à la ressemblance des Einberg et de Zio: qui "violente la subjectivité"¹⁷⁴ et valorise l'être préfabriqué au détriment de l'être authentique. Autrement dit, les parents Einberg et leur religion--qu'elle soit juive ou catholique -- constituent "une force qui avale" ou qui "écrase l'enfance": si Bérénice "est avalée par le sabbat, la synagogue, certains passages de l'Ancien Testament", Christian est quant à lui "avalé par la confession, par les notions de sacrilège, d'excommunication, de péché mortel, de damnation"¹⁷⁵.

Dans Les Prunes de Cythère et Les Mensonges d'Isabelle, c'est la mère qui "illustre plus nettement les propriétés de l'essentialisme caractériel"¹⁷⁶. À l'encontre du père qui

incarne le silence¹⁷⁷, les personnages maternels des deux romans se font entendre pour exhorter leur fille à répéter leurs gestes et paroles. Or, si les mères de Bérénice et de Jeanne choisissent d'être bourreaux, c'est non seulement pour retrouver "le bébé que [leurs] rains maniaient [autrefois] sans rencontrer aucune résistance, et dont la chaleur corporelle se mêlait [à la leur]"¹⁷⁸, mais aussi et surtout pour lui imposer l'uniformité et la version féminine définies par l'idéologie patriarcale. Chez Hyvrard, "la mère dominante est [effectivement] Mère Angoisse"¹⁷⁹: celle qui lègue son "angoisse" à sa fille en la rendant "victime et servante de l'homme à son tour"¹⁸⁰, en lui inculquant le "sacrifice" et "l'abnégation" (PC218). C'est plus exactement la figure de la "poupée, silencieuse, asexuée, belle et bonne à marier"¹⁸¹, dont la fonction est de "serv[ir] à table" "derrière les maîtres" (PC101), que Mère Angoisse choisit comme modèle. Aussi force-t-elle Jeanne à exceller dans le cirage des chaussures, dans le repassage des mouchoirs, dans le lavage des parquets (PC218), comme dans l'application du rouge et de la poudre (PC17). Dans le roman de Poulin, Suzanne veut assurer elle aussi la survivance d'un modèle féminin artificiel qui "s'habille avec élégance, aime les bijoux et les chats, croit à l'astrologie, raffole du magasinage [...] sait tricoter, adore le petit point et veut s'initier au macramé" (M44). Il s'agit, selon Isabelle, d'un modèle stérile que transmettent "les fantômes noirs des mères, prisonnières des mots et des formes du passé" (M71-72). Aussi a-t-elle le sentiment de se transformer en "poupée de cire" sous le regard de Suzanne (M23). Toute une série de lieux communs qui s'associent à la vocation de la femme au foyer délimite par conséquent l'existence de Jeanne et d'Isabelle. Indiquons au passage que ces lieux communs sont principalement formulés chez Hyvrard à la forme négative:

Ma petite fille, on ne parle pas aux hommes de la rue. (PC19)

[...] tu ne dois pas aller là-bas. (PC41)
 On ne chante pas à table. (PC75)
 Ne mets pas les coudes sur la table. Ne mange pas
 avec tes doigts. (PC80)
 Mais, ma petite fille, avec des fesses pareilles,
 on ne se met pas en maillot de bains. (PC83)
 On ne parle pas aux inconnus. (PC233)
 Ne te baigne pas avec ton frère. (PC233)

Le réseau d'interdictions dont nous présentons ici un mince échantillon représente une fraction dominante du discours de la mère de Jeanne. Il rend compte d'un univers maternel qui entrave tout élan vital, tout mouvement physique authentique. Comme la société, la mère cherche à effacer l'individuel chez l'enfant. Si la mère réprime ainsi la jouissance corporelle, elle borne également l'imagination de l'enfant:

Et si j'étais pigeon, je pourrais m'asseoir sur le rebord des toits. Mais, voyons, ma petite fille, on ne fait pas toujours ce qu'on veut. (PC121-22)

Nous retrouvons chez Suzanne la même interdiction du mouvement créatif: "Isabelle, s'exclame-t-elle, éteins la lumière, tu as assez lu aujourd'hui. La vraie vie se passe ailleurs que dans les livres" (M28). En perpétuant ainsi les limitations et les conventions de l'idéologie masculine, Suzanne et la mère de Jeanne étouffent chez l'enfant "la moindre tentative de découverte"¹⁸², "toute possibilité d'un choix existentiel"¹⁸³. Il n'est donc pas surprenant que, pour Isabelle, la figure maternelle incarne un "univers rond et rigide" (M27). Notons de plus que si la mère de Jeanne la Folle nie les besoins vitaux de sa fille, c'est avant tout pour garantir la "solidité compacte du groupe"¹⁸⁴:

Mais oui, mes bien-aimés, je vous réunirai.
 Comme la vague emporte les noyés. Car je suis Une.
 Car nous sommes une. Mère et fille de nous-mêmes.
 Sans fin. [...]

Mais oui, mes bien-aimés. Venez entre mes bras. Je vous étoufferai si bien que vous [...] nous rejoindrez, car nous sommes la matrice du monde. (PC189)

Or, face à cette invitation impérieuse à la participation au "nous" uniforme, Jeanne la Folle se sent inévitablement

réduite à une sorte d'outil entre les mains de toutes les femmes de la société patriarcale dont la mère est le porte-parole. D'où, entre autres, la thématique des mains effrayantes que l'enfant aperçoit à la naissance et qui appartiennent de façon significative à une "sage-femme", et non pas à un docteur (PC73):

Mais je vois déjà le jour au bout de ce vagin humide et elle ne peut plus me retenir. Il fait tout à fait jour. Je vois deux grandes mains tendues à la porte du temps. Deux grandes mains tendues qui s'ouvrent et se préparent à me saisir. Cette monstrueuse lumière au-dessus de la table. Tout à coup, mille soleils. Et ces mains. Ces deux grandes mains qui me font peur. Pourtant, elles m'attrapent et ne me lâchent plus. (PC74)

Jeanne se sent prise au piège entre ces mains qui saisissent pour s'approprier, qui lui promettent une existence de "petit[e] fill[e] emmuré[e] dans [son] rôle" (PC158). Ces mains règnent sur elle comme règne sur "[elles] toutes" Mère Angoisie et c'est "tremblante", "mal assurée, la tête rentrée dans les épaules" (PC229), que la fille affronte l'autorité tyrannique de la mère. Isabelle évoque quant à elle les mains maternelles qui "emball[ent], comme un présent," le destin de l'enfant (M23). Grahame Jones remarque à cet égard que "la notion d'un destin bien emballé est une image très puissante qui rappelle l'avenir bien structuré exigé et imposé par l'essentialisme"; "elle a pour effet, évidemment, d'étouffer toute expression du moi"¹⁸⁵.

Dans Les Prunes de Cythère, enfant blanc et enfant noir s'entremêlent symboliquement pour faire ressortir le pouvoir aliénant de la mère et par extension de la société adulte. En effet, comme le soulignent Mair Verthuy-Williams et Jennifer Waelti-Walters, Jeanne la Folle "s'identifie à la fois avec sa famille française et avec les Martiniquais qui l'entourent"¹⁸⁶. Mentionnons plus particulièrement les paroles de la mère qui révèlent chez Jeanne le désir de vouloir réconcilier en elle race blanche et race noire:

Vous vous rendez compte, ma fille parle nègre. Moi, une Blanche. Mais qu'est-ce que je vais devenir? Ma petite fille. (PC177)

Parce que double, à la fois petite fille blanche et "sale petit nègre" (PC28), la voix enfantine d'Hyvrard adresse le même reproche à la mère et à la terre d'Afrique:

Mère la Terre [...] Tu as cru faire de moi ton domaine parce qu'ils t'avaient tout pris. (PC188)

Ce passage se prête à une double interprétation puisque "Mère la Terre" nous renvoie simultanément à la mère, transmetteuse des normes traditionnelles, et à la terre d'Afrique colonisée qui produit l'esclavage. Or, si les voix enfantines blanche et noire fusionnent ainsi, c'est pour mieux accuser la société adulte, qu'elle soit patriarcale ou colonialiste, de dépersonnaliser et de déposséder l'enfant: de même que la petite fille noire est décontextualisée dans la société blanche, la petite fille blanche est décontextualisée dans la société adulte. L'être enfant est "colonisé" par le monde adulte qui le condamne, par l'intermédiaire du discours maternel, à ne rien posséder, à ne rien espérer: pareil au "colonisé" d'Albert Memmi, l'enfant d'Hyvrard est "arraché de son passé", "stoppé dans son avenir", privé de ses "droits" et de toute identité¹⁸⁷.

g. Un amour qui avale

Dans les six romans, nous retrouvons l'image de l'enfant inséré dans un système qui l'oblige à se constituer "en usager, jamais en créateur", qui "lui prépare des gestes sans aventure, sans étonnement et sans joie": pour reprendre ici les termes de Roland Barthe, "on fait de lui un petit propriétaire pantouflard qui n'a même pas à inventer les ressorts de la causalité adulte; on les lui fournit tout prêts: il n'a qu'à se servir; on ne lui donne jamais rien à parcourir"¹⁸⁸. Or, briser le moule préfabriqué et outrepasser le dispositif des règles du monde parental, c'est encourir l'exclusion. Nous pouvons mentionner à cet égard le reniement

total auquel les grands-parents Blaudelle condamnent leur fils Pierre: pour avoir été le "moins doué", le plus "médiocr[e]", le plus "insignifian[t]" de leurs enfants (PT109, 118, 114). En refusant de se soumettre à la loi du prestige, Pierre s'est attiré l'inclémence parentale. Parce qu'elle viole les conventions langagières--en déclamant son prétendu attachement incestueux pour Christian--Bérénice est elle aussi renvoyée du foyer parental: d'abord mise en pension chez Zio et Zia, elle est finalement expédiée en Israël où l'"on meurt en se battant" (A243). C'est le père Einberg qui inflige la sanction:

- Ta soi-disant amitié pour Christian passe les bornes. Au-delà des bornes, il n'y a pas de limites. Tu pars pour Israël, demain, à l'aube. Tu trouveras là-bas de quoi te mettre du plomb dans la tête. (A239)

"L'ostracisme! Encore l'ostracisme! Toujours l'ostracisme!", conclut Bérénice (A239). Bannie, Jeanne la Folle l'est aussi puisqu'elle refuse de jouer à la petite fille "raisonnable" (PC102): censurée par Mère Angoisse, elle se retrouve au "mouroir" (PC102)--c'est-à-dire à l'asile. Nous pouvons également faire état de l'emprisonnement illégal du narrateur de Bossus: celui-ci est puni outre mesure pour avoir compati à la souffrance d'un couple juif persécuté. Rappelons que cette compassion va à l'encontre des normes discriminantes définies par la société adulte. Si la sentence n'est point ici prononcée par le père ou la mère, l'enfant de Bossus reproche toutefois à ses parents d'avoir participé indirectement à son incarcération: il dénonce l'absence de sa mère au commissariat de police (EH125)¹⁸⁹, blâme son père pour n'avoir point "défi[é]" ses bourreaux (EH138), les accuse tous deux de l'avoir "oubli[é]" (EH139).

Par son autoritarisme et ses réprimandes, le parent--ou la société dont celui-ci est le porte-parole--"insécuris[e] [l'enfant] en son être profond"¹⁹⁰. Il exige en fait du plus jeune la simulation d'une identité dont il entend délimiter

les contours. Il participe ainsi, pour emprunter les termes de Paul-Émile Roy, "d'une structure sociologique et psychologique qui brise [l'être enfant] et le détruit"¹⁹¹. Or, face à cette force qui lui impose l'imitation, l'enfant se sent gobé; il se sent devenir la proie des consciences adultes. En acceptant le "déguisement" du petit enfant: "innocen[t]" et "naï[f]" que l'adulte lui offre comme modèle, la petite Nathalie a ainsi conscience de "singer", de "renonc[er] à ce qu'on [...] est pour de bon" (E60-61). S'offrant comme structure signifiante, l'indication titrologique de L'Avalée des avalés fait d'ailleurs ressortir l'aliénation de l'enfant englué dans le social. Or, ce sentiment d'une intimité engloutie exprimé dès la couverture réapparaît dans les premières lignes du discours bérénicien, pour persister tout au long du roman:

Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est parce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque [...] Que j'aie les yeux ouverts ou fermés, je suis englobée [...] (A7)

Dans le roman de Ducharme, mais aussi dans ceux de Poulin et d'Hyvrard, la menace d'absorption ontologique par le milieu adulte éveille en fait chez l'enfant des images de fermeture et d'emmurement. Bérénice se dit "murée" et contrainte à "ten[ir] [s]es valves fermées [...] durant ces années d'exil" (A173). Sa peur de l'engloutissement est d'autant plus profonde qu'elle atteint sur le plan hyperbolique des proportions cosmiques: la terre tout entière devenant la geôle de Bérénice, "[la] press[ant] de toutes parts" (A159) et "le monde [lui] coll[ant] à la peau" (A159). La narratrice de Poulin se compare quant à elle à "une enfant enfermée dans une pièce exigüe" (M63). Sa sensation de clausturation est d'ailleurs si forte qu'elle engendre une phobie des lieux clos:

Il me semble [...] que j'ai toujours tourné en rond. Sinon, comment expliquer cette sensation de

vertige qui me saisit chaque fois que j'arrive dans une impasse? Le même mur se dresse devant moi. Sans porte, ni fenêtre. Je me retourne. Il m'encerclé. Je ferme les yeux. Je dois absolument trouver une issue. (M29)

J'ai peur des salles de spectacle. Je cherche des yeux le signal rouge qui indique les issues: SORTIE SORTIE SORTIE. Je crains que toutes ces portes ne soient fausses. (M31)

Cette frayeur du confinement est amplifiée dans le roman de Poulin par celle du double féminin d'Isabelle, Anne: en se remémorant l'incident du pot de lait renversé, celle-ci rapporte ses terreurs de "petite fille emprisonnée" qui n'a bientôt "plus de place" à cause des "bêtes de pierre [qui] continuent de croître" (M172).

Les images de réclusion sont plus prégnantes et plus récurrentes dans Les Prunes de Cythère. Nous devons d'ailleurs signaler une réduction progressive de l'espace qui est accordé à Jeanne: depuis l'enclave de la maison maternelle jusqu'à celle d'un lit, à l'hôpital psychiatrique où elle est finalement internée. C'est en fait dès avant la naissance que le personnage d'Hyvrard souffre d'un sentiment de séquestration. Être foetal, Jeanne "se cogne contre les murs" de la matrice maternelle (PC73). Or à l'évocation de cette toute première expérience du resserrement s'associe une thématique du mur qui parcourt tout le roman. S'identifiant aux "petites filles emmurées dans leur rôle", à "l'emmurée vive" (PC158, 174), Jeanne la Folle raconte à maintes reprises avoir "la tête contre le mur" ou "contre les murs" qui "se collent à [s]a peau" (PC70, 39, 48). Même son regard projette étrangement la vision d'un monde qui présente des caractéristiques murales: l'oeil de Jeanne voit des "corps de murailles" (PC30) et des visages "pareils à la brique" (PC100), dont celui de la mère qui ressemblerait à une "devanture de plâtre" (PC100); et va jusqu'à transformer les vitres de la véranda en parois qui "mur[ent] [la] nuit" (PC25). Jeanne se laisse progressivement contaminer par ces

murs qui l'enserrent: c'est d'abord son visage et son regard qui prennent un air de "muraille" (PC11, 15); c'est enfin tout son corps qui devient "les pierres de [sa] propre maison" (PC188). Néanmoins, si la menace de l'engloutissement ontologique est formulée métaphoriquement dans Les Prunes de Cythère par ces images murales, elle l'est aussi par l'évocation obsédante des "sables mouvants". Parmi les multiples phrases de Jeanne qui renferment le mot "sable", nous nous contenterons d'en citer l'échantillon suivant:

Les petits cahiers de papier recouverts par le sable des dunes. (PC13-14)

Le sable gris vomé par le volcan. (PC24)

Le sable gris honni par le volcan. (PC36)

[...] le sable trop triste. (PC36)

C'est d'ailleurs dans "les sables mouvants" que Jeanne voit "l'homme gliss[er] [...] s'enfonc[er]", le père "somb[er]" (PC44, 46). Jeanne se dit elle-même envasée, remplie de "sable": elle a le sentiment qu'"une bouillie de sable [...] suint[e] de [s]a peau" (PC46), "coule" "de [s]a vulve", entre [s]es mains" (PC45); elle prétend "parl[er] la langue des marécages" (PC26) et avoir la "mémoire" pleine de "sables mouvants" (PC92). Or cet "enlissement" de l'homme ou du père, comme celui de Jeanne, est la projection du drame intérieur de l'enfant qui se sent isolée et absorbée dans un univers familial et social hostile.

Il ressort de notre analyse que Bossus, Sarraute et Savoie n'exploitent guère, à l'encontre des trois autres écrivains, le système métaphorique de l'emmurement ou de l'enlissement. Néanmoins, nous constatons chez leur personnage --bien qu'exprimée différemment-- la même angoisse douloureuse d'une intimité usurpée. L'enfant de Bossus a conscience de devenir un élément impersonnel sous l'emprise du regard adulte. À Caen, durant le premier entretien entre sa mère et le proviseur de son lycée, il note plus particulièrement:

Je suis resté debout et muet [...] Il ne m'a pas interrogé ni regardé. J'étais un élève de plus. (EH28)

Réduit à ne représenter pour l'adulte que la collectivité apprenante anonyme, l'enfant de Bossus éprouve inévitablement le sentiment de perdre son individualité. Dans le roman de Sarraute, Nathalie souffre elle aussi d'être repoussée par l'oeil adulte dans un recoin négligeable: à la page 21, elle constate à l'égard de sa mère l'absence d'un "regard cherchant à voir en [elle]". Les yeux adultes provoquent également chez Antoine un certain malaise. Ils vont jusqu'à l'effrayer car ils débusquent ses pensées les plus secrètes et avec elles sa structure ontologique mais, en même temps et de façon paradoxale, ils ne le voient pas, autrement dit lui imposent un vide existentiel. Antoine explique en effet que les "paupières" de Gunther, l'accordeur de piano, comme celles du musicien dans la vitrine, sont "toutes grandes ouvertes" (PT34), "regardent de bord en bord mais [...] ont l'air de ne rien voir" (PT61). Il ajoute toutefois qu'elles le "regard[ent] de bord en bord, un peu comme [celles de] Lauda quand [il] lui raconte des bêtises" (PT77): \bar{r} raissant aptes à sonder sa conscience, à déceler ses mensonges (PT68). L'enfant a donc le sentiment de subir le pouvoir engloutissant d'un regard qui nie et pénètre en même temps son être, qui engendre ainsi le sentiment d'être "bêtement vulnérable" (PT136). Jeanne est convaincue, quant à elle, que sa mère cherche à lui imposer l'absence d'un regard, donc d'une identité. Entre autres, elle s'exclame à l'intention de son père: "Ne vois-tu pas qu'elle m'habille comme elle pour que tu ne me voies pas" (PC48). Mentionnons en outre la perte de mémoire dont souffre Jeanne et qui constitue la représentation métaphorique de cette impossibilité de posséder et d'affirmer sa propre histoire. De par ses agissements et ses paroles, la mère fait naître chez sa fille une sorte d'amnésie ontologique.

h. Un amour répulsif et violent

Le sentiment de subir un endoctrinement forcé, d'être

traqué, catégorisé et décomposé par le regard adulte, aboutit chez Bérénice, Jeanne et Isabelle à la représentation symbolique du parent menaçant, voire haineux. L'image de la mère violente, étrangleuse ou tueuse d'enfants, est particulièrement récurrente chez Jeanne. Signalons entre autres le retour insistant du verbe "étouffer" dont se sert l'enfant pour définir l'amour maternel. Nous ne citerons ici que quelques passages:

Elle se contracte et m'étouffe. (PC89)

Pauvre mère aux [...] étouffements que tu nommes étreintes. (PC123)

Elle me serre si fort que j'étouffe. (PC141)

À cette thématique de l'étouffement se rattache également la vision de la mère gaveuse qui enferme sa fille dans un monde "de casseroles de pâtisserie [...] de reprends-en encore" et de "mange, mange, ma petite fille" (PC39). Dans l'univers fantasmagorique de Jeanne, la mère est à la limite perçue comme un être infâme qui "enfonce son phallus dans la bouche" de l'enfant pour l'"étouffer" "du sperme de [s]on amour" (PC46). Car la figure maternelle représente dans la perspective enfantine, comme l'indique la violence des termes, une force dominante qui réprime l'élément féminin et l'élan intellectuel afin d'assurer, comme le rappelle Jennifer Waelti-Walters, la survivance de l'"ordre masculin". Or celui-ci inflige à la petite fille le rôle de la "proie"¹⁹²: ainsi l'indique la figure inquiétante de "l'homme à la motocyclette". De par ses multiples réapparitions et son caractère anonyme--notons l'utilisation persistante du générique "l'homme"--ce personnage masculin constitue dans le roman le point de rencontre de tous les violeurs d'enfants. Plusieurs existences enfantines semblent ainsi fusionner pour raconter la brutalité de "l'homme à motocyclette": s'entremêlent entre autres les paroles des petites filles violentées "dans le sentier" (PC76), dans les "ajoncs au bord de la falaise" (PC116-17), dans "l'ascenseur" (PC146). L'indication redondante de la "robe bleue" contribue

d'ailleurs à rapprocher ces destinées enfantines (PC116, 146). Liées par un sort similaire, les petites filles souffrent d'être victimes de "l'homme à motocyclette", mais aussi des mères qui imposent le silence face à l'expérience du viol:

Dis maman, comment ça s'fait qu'un sexe ça puisse saigner. Voyons, ma petite fille, on ne parle pas de cela [...] Comment ça s'fait qu'un sexe ça puisse faire mal [...] Mais, tu te poses trop de questions. (PC117)

Parce qu'elle condamne la fille à gober les valeurs masculines, la mère détient, au niveau symbolique, les mêmes caractéristiques que "l'homme à motocyclette". Il suffit à cet égard de signaler l'étroite relation entre les extraits suivants:

Elle [la mère] a fourragé dans mon sexe jusqu'à ce que je me mette à saigner. (PC45)
Il [l'homme à motocyclette] la déculotte dans les buissons [...] La main fourrage dans sa culotte. (PC116)

De par la reprise du verbe "fourrager", les deux personnages maternel et masculin se confondent pour évoquer la même force qui viole le corps de l'enfant. Or, ce viol physique figure dans le texte comme représentation métaphorique d'un viol mental et ontologique: l'enfant s'avérant victime d'un amour maternel qui fouille et brutalise son moi pour le vider de sa substance et le rendre esclave dans une société qui se veut essentiellement adulte et masculine¹⁹³. C'est pourquoi le narrateur enfant mêle constamment le concept de la mère et celui de la mort. Jennifer Waelti-Walters constate à cet égard que, dès le début, la mère "est présentée comme celle qui voudrait tuer sa fille"¹⁹⁴. Dans certains passages, notamment dans ceux qui racontent la lutte de l'enfant qui cherche à naître, il s'agit à la fois d'"une mort métaphorique et [de] la menace d'un vrai meurtre"¹⁹⁵:

Je ne parviens pas à naître. Je ne veux pas naître. Je ne veux pas la laisser naître. Je suis toi [...] Mon corps se serre pour t'embrasser, pour t'étouffer pour que tu en meures plutôt que de m'échapper. Mais je ne meurs pas. Je ne vis pas non

plus. Je reste suspendue hors du temps dans ce boyau étroit entre la vie et la mort. Le long chemin ne finit pas. (PC73)

L'image de la mère redoutable, au geste potentiellement criminel, réapparaît à maintes reprises dans l'univers fantasmé de Jeanne. Elle revêt entre autres la forme d'un être vampirique qui, "du sang sur les lèvres" (PC100), "découp[e] du lard sur la planche à pain" et dont le travail éveille le souvenir lancinant du "ferraillement des ciseaux qui tranchent" le cordon ombilical (PC169). Or, les gestes de la mère bouchère rejoignent ceux de l'homme patriarcal pour qui la femme n'est qu'un morceau de viande:

Hourra, la mariée était vierge. Le quartier de viande est livré selon les règles. (PC71)
L'anesthésiste vient visiter l'écurie avec tendresse [...] Pourquoi pas un bon sexe d'homme planté en plein milieu de la boucherie. (PC155-56)

Mais encore plus horrifiante et non moins récurrente est l'évocation de la mère qui mutilé l'enfant et finit par "[l']assassin[er] réellement"¹⁹⁶:

Elle vient vers moi de tous ces bras innombrables pour me saisir et m'étouffer. Tout doucement au fond de l'eau [...] Pourquoi jeter mon corps à l'eau pour le sentir remonter malgré lui vers la surface? (PC187-88)
La voisine du dessous hurle la nuit. Elle appelle son enfant mort. Elle dit que c'est elle qui l'a tué. (PC133)

La mère infanticide tourmente également les histoires racontées à Jeanne la Folle: ainsi l'anecdote infiniment obsédante, puisque racontée à plusieurs reprises, du "Petit Poucet que sa mère a mangé" (PC43). Dans Les Prunes de Cythère, l'optique enfantine octroie donc à la mère des dents d'ogre, des yeux d'affamée, un visage monstrueux. Or, si la narratrice enfant perçoit la naissance ou la vie comme "une tentative de meurtre"¹⁹⁷ par la mère, c'est qu'elle se sent mutilée, dévorée par les conventions que celle-ci lui inculque. Relisons à cet égard un fragment du discours de Jeanne la Folle que relève Jennifer Waelti-Walters¹⁹⁸:

Tu as coupé mes mains pour que je ne touche aucun corps. Tu as troué ma gorge pour que je ne pousse aucun cri. (PC188)

Pour reprendre les termes de Jennifer Waelti-Walters, cette brutalité maternelle illustre la thématique de la mère "vierge chrétienne": symbole "de la non-vie, de la mort quotidienne subie par Jeanne la Folle à cause des restrictions imposées par la société"¹⁹⁹. Dans son article "He Asked for Her Hand in Marriage-or the Fragmentation of Women", Jennifer Waelti-Walters indique plus précisément en quoi ces "restrictions" font naître chez la petite fille le sentiment de la mort:

Her mother offers Jeanne two alternatives only: marriage or madness. By Jeanne's definition to accept either is to be dead. Indeed, if we examine the various uses of "dead" and "death" in the novel we find that they apply to every facet of a woman's role known to our narrator. To be mad is to be dead; the mental hospital is called the "city of the dead."²⁰⁰

Pour Jeanne, l'amour maternel signifie l'agonie du moi intime.

Chez Ducharme et Poulin, le discours de l'enfant se réfère également à la mère hostile. Sous l'emprise de la parole enfantine, celle-ci devient un animal féroce, par métaphore ou métonymie. Bérénice prête à sa mère des allures de félin--lui octroyant le surnom de "Chat Mort". Elle l'identifie également à "un faucon hagard" dont les yeux l'emprisonnent tel un gibier, à une "poule" qui lui "donn[e] de grands coups d'ailes" et qui lui "griff[e] les bras jusqu'au sang" (A21). Dans l'optique bérénicienne, Mme Einberg se métamorphose de plus en plus en une véritable furie qui, en présence de son époux, se livre à des accès de colère bestiale:

Je les [M. et Mme Einberg] regarde se crier à la figure. Je les regarde se haïr, se haïr avec tout ce qu'il peut y avoir de laid dans leurs yeux et dans leurs coeurs [...] Après un quart d'heure, ils se haïssent tellement que je peux les voir se tordre comme des vers dans le feu, que je peux sentir leurs dents grincer et leurs tempes battre. (A10)

Les altercations du père et de la mère trahissent d'après l'enfant une impossibilité d'aimer et plus encore le désir malsain d'exercer un inique despotisme. L'adulte s'abandonnerait au mal, jusqu'à façonner Dieu à l'image du "titan": procréant ainsi un Dieu qui "ne peut s'empêcher de haïr", qui "grince des dents tellement sa haine le fait souffrir" (A11). De toute évidence, ce Dieu qui montre des dents et qui crache le feu de la haine, ressemble étrangement aux Einberg. Autrement dit, l'adulte est perçu comme une bête enragée qui s'acharne à ternir la "pureté originelle" des plus jeunes²⁰¹, qui "ne tolère [en fait] aucune survivance de l'enfance"²⁰². Pour Bérénice, le mal et la mort sont synonymes d'"adulterie" (A204): car l'"adulte" désigne, selon elle, un être vil qui "port[e] son ombre sur [la] joie [de l']enfant" (A204). Renée Leduc-Park souligne à cet égard qu'il ne faut point confondre "adulterie" et "adultère", "jamais condamné dans l'oeuvre". Elle précise que "la dénonciation persistante de l'individu "adultéré" désigne la contamination de l'être naturel"²⁰³. En faisant appel à la métaphore de l'animal enragé pour décrire l'apparence des Einberg, Bérénice évoque ainsi la menace que ses parents représentent pour elle-même. Puisque Mme Einberg désigne l'adulte infectueux, porteur du virus de la mort et du mal, l'enfant décide d'ailleurs de la nommer "Chat Mort." ou "Chameau Mort" (A25, 62).

Si Suzanne est elle au. si assimilée à une "bête féroce", c'est qu'elle incarne pour Isabelle, comme les Einberg pour Bérénice ou la mère de Jeanne pour sa fille, la perte du moi authentique. Isabelle éprouve en fait le besoin urgent de "cour[ir] dans la lumière et le vent [...] pour [se] purifier" de sa mère adoptive, pour échapper à son emprise (M194). Néanmoins, le danger d'absorption ou de contamination rôde constamment, comme le chat de Suzanne dénommé Fripon. Il est fort intéressant à ce propos de signaler un réseau d'associations qui rapproche la figure despotique de la mère adoptive et celle du chat. Entre autres, nous remarquons chez

Fripon comme chez sa maîtresse la même inclination à coloniser tout espace intérieur: celui de la demeure familiale et celui intime d'Isabelle. L'enfant constate ainsi que sa mère adoptive "considère sa maison comme son territoire", qu'elle s'octroie "un droit de regard universel et une complète liberté de mouvement, même quand [ses enfants] [s']enferm[ent] dans [leurs] chambres" (M59). Or, si Suzanne menace l'espace enfantin pendant la journée, elle est remplacée par Fripon, son substitut animal, pendant la nuit: celui-ci "reconqu[iert] [alors] son territoire et poursui[t] ses errances jusque dans [les] rêves" de l'enfant (M34). Nous notons d'ailleurs une certaine complicité entre Fripon et sa maîtresse qui répugne à lui interdire l'accès de la chambre d'Isabelle (M34). Mais ce qui nous frappe surtout, c'est la frayeur que Fripon inspire à l'enfant: Isabelle le compare à "une bête énorme avec des yeux comme des flammes" (M37); elle "[se] risque parfois à [le] flatter", mais en "éprouv[ant] un malaise, comme si [elle] avai[t] peur qu'[il] ne se chang[e] en bêt[e] féroce" (M34). Or cette vision d'un animal sauvage désigne de façon allégorique une Suzanne tyrannique, dont l'activité fureteuse menace la survivance du moi enfantin.

En d'autres termes, les Einberg, Suzanne et la mère de Jeanne la Folle procurent à leurs enfants le même sentiment d'insécurité, voire d'angoisse. Parce que transmetteurs d'une idéologie dominante et d'un mal adulte qui asphyxient l'être innocent, ils offrent par moments un spectacle répulsif: entre autres, celui d'un M. Einberg qui, durant sa première visite à New York, "râle, crie, écume, bave", "dégage une odeur forte, fétide" et qui, "les cheveux droits sur la tête, les yeux vitreux et sanguinolents, la face tissée d'ecchymoses", le pantalon "fendu", "tombe avec fracas" pour "se décharg[er] [...] de tous ses viscères" (A156). Or, cette vision abominable du parent engendre ou reflète chez l'enfant un refus du contact physique. Jeanne redoute l'étreinte maternelle qui signifie pour elle étouffement. Aussi l'image

obsessionnelle de la mère-pieuvre ou de la mère-araignée qui se rapproche insidieusement de l'enfant s'impose-t-elle dans le roman d'Hyvrard: cette mère tentaculaire "s'apprêt[e] à la saisir" (PC20), "ouv[re] tout grand ses quatre paires de bras" pour les "referm[er]" sur elle (PC46), "vient vers [elle] de tous ces bras innombrables pour [la] saisir et [l']étouffer" (PC187), "pour essayer de [l']êtreindre" (PC222). Quant à Bérénice, elle fuit les "bras grands ouverts" de M. Einberg qui finit par tomber à ses pieds (A156) et se "crisp[e]" lorsque Mme Einberg la "caresse" ou la "prend sur ses cuisses" (A62). Isabelle tente elle aussi de se dérober quand sa mère adoptive la serre dans ses bras: elle "essay[e] [alors] de [se] lever" et, se sentant prise au piège, elle finit par "vomir" dans le cou de Suzanne, seul moyen de lui échapper (M62).

Si les narratrices de Ducharme et d'Hyvrard présentent la mère ou le père sous une forme animale et brutale, elles accusent plus globalement la société adulte de violenter l'enfant. C'est en fait un "ils" qui se présente dans Les Prunes de Cythère comme instrument de contrôle social. D'autant plus inquiétant que masse anonyme, ce "ils" désigne plus précisément le groupe des adultes qui assument la tâche de garantir le respect des normes, "cette majorité indifférenciée et amorphe [qui] correspond au 'troupeau' de Nietzsche et à la 'Milliarde' chez Ducharme, lesquels symbolisent les êtres qui refusent une autonomie parce que soumis aux idéologies et aux institutions ainsi qu'aux valeurs universellement acceptées, conventionnelles et conservatrices"²⁰⁴: "ils" comprend non seulement les "mères admirables", mais aussi les "pompiers", les "policiers", les "infirmiers", les "institutrices", les "assistantes sociales", les "juges d'enfants", les "directeurs d'établissements bien fréquentés", les "médecins de tous poils", les "désamorceurs de bombes", les "aiguilleurs de carrières préfabriquées" (PC11). L'énumération est loin d'être complète: elle s'étoffe

pour évoquer une menace grandissante. On aboutit à une sorte de "surreprésentation de la communauté"²⁰⁵ qui engendre l'impression d'une saturation oppressive. Mais encore plus significatif est le fait qu'elle inclut des "convoyeurs d'enfants morts-nés" (PC12). Or, si les enfants sont dès la naissance des "morts-nés", c'est qu'ils ne peuvent échapper à la souffrance physique et mentale que leur imposent les institutions. Victimes de l'insensibilité maternelle, ils sont de plus l'objet d'une criminalité sociale: dans le roman d'Hyvrard, nous signalons ainsi, outre "les enfants avortes" (PC106), l'enfant qu'"ils [...] enferm[ent]" (PC30, 46), l'enfant qu'"ils [...] ficellent et [...] emmènent" (PC70), l'enfant mort "un bel hiver" (PC104), l'enfant "étranglé" (PC105).

La liste s'allonge de façon alarmante: le caractère anonyme de ces enfants martyrs procurant le sentiment d'un nombre incalculable, qui se multiplie à l'infini. L'univers adulte que dépeint Jeanne leur inflige sans cesse blessures et tortures: "ils" "[font] des piqûres [...] vrill[ent] [...] [les] oreilles au marteau-piqueur, déchir[ent] [le] ventre, bétonn[ent] [la] bouche, surj[ettent] [les] paupières" (PC15); comme la mère de Jeanne, "ils [...] trou[ent] [la] bouche, coup[ent] [les] mains" (PC217)²⁰⁶. Dans l'optique de Jeanne, il s'agit finalement d'un monde qui "bascule" et qui "meurt" (PC10): d'un monde avec ses "appels au secours", "son cri et sa fureur", "sa plainte et ses vagissements", "son râle et son hurlement" (PC9). Le même sadisme caractérise l'univers adulte auquel se réfère Bérénice. Nous vous renvoyons à ce sujet à l'analyse du mal qui subjugué les Einberg--que nous avons présentée dans ce chapitre. L'hostilité du monde extérieur est notamment traduite chez Ducharme par la "tempête" que les trains "mènent dans la nuit" (A25) et par la menace que représentent les voitures, "immonde[s] ferraille[s]" (A167): c'est effectivement une auto qui "renvers[e] et br[oie]" le corps de Constance Chlore (A167)²⁰⁷.

Le jeune narrateur de Bossus affirme lui-même que l'enfant est condamné au rôle de "victime" (EH63) dans une société "où les hommes sont aveugles, sourds et muets" (EH136). Nous constatons d'ailleurs que la laideur apparaît également dans le roman de Bossus comme élément dénominateur qui caractérise le monde des adultes. Ceux-ci revêtent effectivement, sous le regard enfantin, des formes terrifiantes et rebutantes: le proviseur acquiert les traits d'un homme "vieux" et "laid" dont la tête "effr[ai]e" (EH27-28); le jeune protagoniste décèle chez Monsieur Barassin la même "vieillesse" ou "laideur" qui "effray[e]" (EH35-36); la mère de Julien possède elle aussi "un visage hideux à force d'être ratatiné" (EH156). Grandir ou vieillir est en fait synonyme de "[s']enlaidir" (EH63), telle est la perspective de l'enfant de Bossus comme celle de Bérénice. Les représentations symboliques liées à l'univers adulte comportent aussi chez Bossus l'élément du mal. Entre autres, le narrateur prête à Monsieur Barassin une "allure démoniaque" qui inspire de la "ha[ine]" (EH36). Il accuse de plus la société d'accélérer le processus de défiguration qui affecte l'individu, en ravalant l'être marginal au rang de l'animal: "on fait des bêtes de nos amis", constate-t-il à propos des Oberman, "elle, terrée comme ure taupe" et "lui, condamné [...] à courir comme un chien traqué pour mendier de la nourriture" (EH113); il note chez Julien ses yeux de "rat" et repère chez Mme Senneville le regard "d'un chien battu" (EH133, 156). Ces êtres "n'[ont] [en fait] plus rien d'humain sauf la parole", telle est la perspective enfantine (EH156). Face au spectacle de la laideur et de la guerre, le narrateur de Bossus conclut finalement que "l'apprentissage de la vie" ne peut être qu'"une affaire d'enfant et non pas d'homme qui finit toujours par la mépriser" (EH63).

i. Un amour absent

Piégés dans un milieu hostile, Bérénice, Jeanne la Folle

et l'enfant de Bossus cherchent auprès de l'adulte une planche de salut. Mais, parce qu'il se confond avec le masque que lui imposent les puissances sociales et parce qu'il est lui-même vulnérable, victime de son propre sentiment d'aliénation, celui-ci devient à son tour source de désarroi. Aussi les trois protagonistes finissent-ils par éprouver le sentiment de l'être abandonné ou malaimé. Si le regard distrait de la mère fait naître la "peur", c'est ainsi l'exaspération qu'engendre celui du père:

Je n'ai pas été surpris du tout. Il [Blaudelle] avait dessiné le piano, bien sûr... mais sans mettre le pianiste devant. Ne me demandez pas pourquoi je ne veux plus poser pour lui... Je reste planté là, devant son chevalet pendant des heures et des heures, et quand c'est terminé, je ne suis pas dans le portrait. (PT36-37)

Il aurait pu commencer par moi, mais il ne veut surtout pas l'avouer... (PT60)

Il est fort significatif que Blaudelle ne réussisse jamais à faire le portrait d'Antoine: il ne voit pas son fils, même quand celui-ci apparaît dans son champ visuel. Notons le "je n'ai pas été surpris" qui signale un geste devenu manie. C'est d'ailleurs à plusieurs reprises qu'Antoine reproche à Blaudelle de le reléguer à l'arrière-plan, ou de nier sa présence. À la page 30 entre autres, il s'exclame:

- Tu t'en fous, toi, que je devienne un grand pianiste: la seule chose qui t'intéresse, c'est de faire un grand tableau. (PT30)

Or ces mouvements de crainte face aux rêveries de la mère, de moquerie ou d'irritation face aux préoccupations professionnelles du père trahissent chez l'enfant l'appréhension d'être oublié.

Si Isabelle reconnaît l'attachement que lui voue sa mère adoptive, elle prétend cependant que le lien qui la rattache à elle dénote une "sorte d'incompatibilité" (M193). Elle évoque un antagonisme inexorable qui remonte au temps de la première rencontre:

[...] nous savons, depuis toujours, que nous

sommes, elle et moi, comme deux rivales. Toi, Suzanne, tu l'as senti dès le soir de mon arrivée.
(M20)

Je sais, j'ai toujours su, que notre combat durera toujours [...] (M193)

L'enfant et la mère adoptive seraient en fait inconciliables de par une incapacité adulte à percevoir les besoins ontologiques de l'enfant. Dans la perspective de la narratrice, Suzanne profanerait les profondeurs intimes et secrètes de l'âme enfantine pour la fixer dans un moule préfabriqué:

Une exaltée et une petite fille, voilà ce que j'étais, ce que je resterais toujours aux yeux de Suzanne et des siens. (M146-47)

Or, à cette prise de conscience d'une sorte de mésentente fatale se greffe l'impossibilité d'une rencontre avec la mère naturelle. Car si Isabelle tient à retrouver "la femme qui [l'a] mise au monde" et qui, croit-elle, [l']atten[d] ailleurs" (M82), elle se heurte néanmoins au sentiment d'un rendez-vous manqué:

Se peut-il que nous n'ayons pas le même visage, elle et moi? [...] Qui sait? Un jour que je courais à la poursuite de mon ombre, elle sera peut-être passée tout près de moi? Je n'aurais pas su la reconnaître. (M15)

Il va de soi que le scénario de la mère qu'on ne peut reconnaître reflète chez l'enfant la crainte d'être confrontée à la réalité d'une absence irrémédiable. L'appréhension d'une telle absence s'exprime également à travers les nombreuses questions que se pose Isabelle et pour lesquelles celle-ci ne trouve aucune réponse:

La mère que je poursuis depuis longtemps, j'ai rêvé de me blottir dans ses bras et d'entraîner avec moi ce faux frère pour qu'elle nous enveloppe dans la même caresse. Qu'elle nous redonne à tous les deux la splendeur blanche des origines [...] Ce paradis existe-t-il ailleurs que dans mes rêves? Pourquoi m'acharner à tenter de lui donner forme et substance sur des pages que... (M163)

Nous notons plus particulièrement les points de suspension de

la dernière phrase qui matérialisent l'impossibilité de situer et d'atteindre la mère naturelle. Nous discernons, d'autre part, une pointe de frustration dans le "pourquoi m'acharner". Or, de la frustration, on aboutit finalement à l'amertume. Indiquons à cet égard le "trop longtemps" qui apparaît dans l'extrait suivant:

Qui viendra? [...] Je ne suis plus une enfant. Trop longtemps j'ai inventé les caresses de la mère absente. Une mère nouvelle presque chaque soir.
(M158)

La mort symbolique de l'enfance est évoquée dans ce passage: elle est causée dans le cas d'Isabelle par la déchirante certitude de ne pouvoir rejoindre la mère naturelle.

Tout en percevant le dévouement maternel, le personnage de Bossus constate aussi, d'un ton amer, l'absence physique de la mère: rappelons à cet égard le "je suis toujours seul du matin au soir" d'avant l'incarcération auquel succède, après la libération, l'affirmation "elle n'était jamais là quand il fallait!" (EH103, 156). Toutefois, le départ du père et finalement sa disparition causent une plus grande détresse. Face au silence du parent parti à la guerre, le désenchantement oblitère progressivement la construction chimérique du père héroïque. Lorsqu'enfin la peur et la souffrance culminent chez l'enfant emprisonné, contrarié par des appels sans écho, le rêve se dissipe et la colère l'emporte sur l'espoir:

Mon père? Il est peut-être artilleur, fantassin ou chauffeur de camion. Que m'importe. Il ne peut rien pour moi. (EH139)

À la nouvelle de la mort du père, la figure fantasmée du parent glorieux se décompose définitivement et s'impose dès lors le sentiment d'être orphelin.

Dans le roman de Sarraute, la narratrice doit elle aussi affronter l'angoisse de l'absence, mais d'une absence qui signifie rejet. C'est principalement sur cette angoisse que se greffent les souvenirs d'Enfance. En effet, l'éloignement

maternel afflige Nathalie dès la petite enfance: celle-ci remarque que sa "maison natale" ne peut figurer parmi "les beaux souvenirs d'enfance" car "jamais [sa mère] n'y apparaît un seul instant" (E42). Depuis l'époque de ses "cinq ou six ans" (E12) jusqu'à celle de l'entrée au lycée Fénelon (E255), la place qui lui est dévolue dans l'espace maternel est en fait de plus en plus réduite. Attentive aux manifestations corporelles et verbales de la mère, Nathalie prend finalement conscience que celle-ci l'"abandonn[e]" (E172). Raylene O'Callaghan, entre autres, met en lumière le processus de décodage qui sous-tend cette conclusion tragique:

[...] the suspicion of her mother's indifference, the spectre of the "expulsion" or the "abandon" which would later send the child to live with her father and new stepmother, seem to be confirmed by words overhead, words spoken or words unspoken.²⁰⁸

Raylene O'Callaghan rappelle à cet égard les paroles émises par Mme Boretzkaia après l'alitement de sa fille chez "l'oncle Gricha Chatounovski", à Kamenetz-Podolsk:

Quand je pense que je suis restée enfermée ici avec Natatcha pendant tout ce temps sans que personne ne songe à me remplacer auprès d'elle. (E40)

Ces propos maternels, retenus par la petite fille, dévoilent déjà un certain détachement affectif. Plus tard, à Pétersbourg où elle vit avec sa mère et son beau-père Kolia après la séparation de ses parents, Nathalie éprouve même la sensation d'être "un corps étranger" qui "gên[e]", qui "[s']immisc[e]... [s']ins[ère] là où il n'y [a] pour [elle] aucune place" (E73). Valerie Minogue met en lumière le message implicite de la mère que déchiffre alors l'enfant:

'Femme et mari sont un même parti' (p. 72) says Maman when, during a friendly scuffle between Maman and her husband Kolia, Natacha tries to join in on Maman's side. The words effectively expel the child intruder, and form part of a sustained pattern of exclusion and rejection.²⁰⁹

Seulement âgée de huit ans et demi, Nathalie se voit finalement renvoyée à Paris auprès de son père et de sa belle-

mère Véra. Or, dans un moment de désarroi, l'enfant écrit en cachette à sa mère pour lui demander de venir la reprendre. Toutefois, elle se heurte de nouveau à l'indifférence maternelle: non seulement sa mère ne propose pas de "venir [la] délivrer" (E112), mais elle divulgue en plus ses confidences au père. "Atterrée, accablée sous le coup d'une pareille trahison", Nathalie est donc confrontée au sentiment qu'elle ne pourra "plus jamais [...] se confier à" sa mère et qu'elle "n'[a] plus personne au monde à qui [se] plaindre" (E112). Elle doit plus tard revivre ce même sentiment de détachement maternel à travers ses rapports avec Véra, la seconde femme de son père. Pour reprendre les termes de Micheline Tison-Brown, Véra "n'a rien de la marâtre traditionnelle": "elle fait ce qu'il faut"; néanmoins, elle le fait "sans chaleur et ne peut s'empêcher de faire sentir à l'enfant qu'elle est une gêne et une charge"²¹⁰. Rappelons entre autres l'incident qui survient quelques jours après la naissance de Lili: Nathalie est déconcertée de ne plus retrouver ses objets dans sa chambre et d'apprendre qu'elle devra habiter dorénavant dans la petite pièce "qui donne sur la cour, tout près de la cuisine" (E116). C'est alors que "la grande et grosse femme qui s'occupe de tout dans la maison", s'exclame dans un élan de commisération: "Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère" (E116). Or, cette observation éveille chez la petite fille le sentiment d'un lien qui la rattache à tous les enfants abandonnés de l'espace livresque:

Elle voit le malheur sur moi, comme elle voit "mes yeux sur ma figure". Personne d'autre ici ne le sait, ils ont tous autre chose à faire: le malheur qui s'abat sur les enfants, dans Sans famille, dans David Copperfield. Ce même malheur a fondu sur moi, il m'enserme, il me tient. (E117)

L'expérience de l'exclusion que Nathalie doit affronter chez son père et Véra s'amplifie ainsi de toutes les expériences enfantines du monde romanesque. Il n'est pas sans intérêt de noter que Nathalie adulte raconte avoir également "vécu" dans

Le Prince et le pauvre quand elle était enfant (E77). Or, l'histoire du prince Edward et de son sosie Tom, le petit pauvre qui prend la place de celui-ci au palais royal, incarne le malaise de l'enfant dans l'univers adulte: Edward est encerclé par "des êtres humains au corps hideux" qui le raillent et "l'invectivent", refusant de l'écouter et de croire en son identité princière; Tom est "entouré d'inconnus, de serviteurs, de seigneurs solennels" aux visages "fermés" (E77). À travers les infortunes des deux personnages, Nathalie reconnaît son propre sentiment d'être mise "à l'écart" (E180), sentiment qui l'accable aussi bien chez sa mère que chez son père: "leurs vies ont été les miennes, comme elles ont été celles de tant d'autres enfants" (E77). À l'instar de Bruno Vercier²¹, nous signalons d'ailleurs le "ce n'est pas ta maison" de Vera (E126) qui, pendant longtemps, empêche l'enfant de prononcer les trois mots "à la maison". Nous devons ajouter que c'est également Vera qui parle pour la première fois d'abandon maternel: en utilisant les termes "Tiebia podbrossili", équivalent russe de l'expression française "on t'a abandonnée" (E172). Nathalie ne manque pas alors d'observer que ces termes "évoqu[ent] un rejet brutal en même temps que sournois" (E173). Si, plus tard, à l'âge de onze ans, elle peut enfin revoir sa mère, il s'agit néanmoins d'une courte visite--d'un jour seulement--durant laquelle elle est frappée, comme elle ne l'a jamais été auparavant, par "l'indifférence" maternelle (E238). La dernière rencontre a lieu trois ans après, en juillet 1914. La mobilisation générale écourtant brusquement le séjour de la mère, Nathalie constate alors à son grand désespoir:

[...] ce qui me déchirait encore davantage, c'était sa joie qu'elle ne cherchait pas à dissimuler... ce beau voyage jusqu'à Constantinople... et puis la Russie et Pétersbourg et Kolia... comme il devait l'attendre [...] (E242)

Liée à cette thématique de l'abandon maternel, nous devons mentionner l'évocation des ciseaux, récurrente dans le roman.

C'est en fait l'image de "grands ciseaux d'acier" et le désir enfantin de les employer pour "déchirer" "le dossier d'un canapé" qui surgissent comme premiers souvenirs d'enfance (E12). Sabine Raffy qui relève les deux extraits, met en lumière la signification métaphorique des "ciseaux":

Les ciseaux, s'ils sont l'outil de découverte des drames souterrains, sont aussi le redoutable objet qui provoque l'angoisse, que ce soit sous la forme d'un quelque chose de gris et mou jaillissant d'une coupure faite dans un canapé, ou de gouttes de sang coulant d'une entaille faite dans la chair. Les grands ciseaux tranchants, à la fois objet de découverte d'un inconnu convoité et danger de mort, reprennent les deux composantes du rapport de Natacha à sa mère, et dessinent l'image du traumatisme enfantin [...]

Ce "traumatisme" n'est autre que cette "déchirure qu'est l'indifférence maternelle"²¹².

Les narratrices de Ducharme et d'Hyvrard formulent elles aussi la douloureuse conviction de ne pas être aimées. Signalons, dans Les Prunes de Cythère, les appels adressés à la mère qui traduisent la perspective d'un amour absent. Nous nous contenterons de citer certains passages-clefs:

Mère, pourquoi, m'as-tu abandonnée? (PC121)
Mère, pourquoi ne m'aimes-tu pas? (PC123)
Mère, mère, pourquoi ne veux-tu plus de moi. Mère, tu n'as jamais voulu de moi. (PC169)

La petite Bérénice, quant à elle, est tiraillée entre la vision d'une entente familiale et la certitude que cette entente n'est en fait qu'illusion:

[...] quand j'étais plus petite, je trouvais que ça ne tenait pas debout, que c'était impossible que mes parents ne puissent pas s'aimer et nous aimer comme je les aimais. (A9)

Jean-Paul Kerneau fait ressortir dans ce passage "trois termes qui vont être le point de départ du déséquilibre affectif qui troublera toute la vie de Bérénice: ses parents ne s'aiment pas, n'aiment pas leurs enfants et l'amour de Bérénice pour eux est à sens unique"²¹³. En effet, tout au long du roman, la narratrice étudie le comportement des Einberg pour déceler

chaque fois l'absence d'une affection parentale. Elle prend conscience que son père "ne [peut] pas [l']aimer", qu'il ne peut éprouver que de "l'indifférence" (A136). D'où, chez elle, le sentiment que la voix paternelle "n'[est] pas dans la maison de [s]on père, mais dans la maison des purs étrangers" (A136). Pour ce qui est de Mme Einberg, elle est comparée à un "oiseau". Or, selon la définition bérénicienne, les oiseaux sont par nature des animaux qui, symboles de "liberté", se dérobent au moindre attachement:

Les oiseaux ne nous aiment pas. Aussitôt qu'ils nous voient, ils se sauvent. Quand on en attrape un, il se débat. Même si on lui dit qu'on l'aime, il veut s'en aller, il ne veut pas rester avec nous. Les chiens et les chats aiment se laisser flatter. Les oiseaux n'aiment pas ça. (A20)

Bérénice soutient de plus que la froideur de Mme Einberg, comme celle de M. Einberg, répond à une incapacité inhérente à tout être humain: car, explique-t-elle, "l'amour est faux", "la haine est vraie", "les animaux sont vrais", "les hommes sont faux" (A176). Or, face à la mère fuyante, l'enfant se sent condamnée à ressentir "le vide amer qui se fait dans l'âme afin qu'on aime" (A20): se heurtant à "l'impression qu'il n'y [a] pas assez de place dans [la vie maternelle] pour [qu'elle] y vive" (A21).

j. La solitude de l'enfant

Face aux mouvements de recul ou de "désinvolture" (M28) du parent, à ses silences ou à ses paroles aliénantes, à son pouvoir tyrannique qui inflige imitation et soumission, l'enfant--qu'il soit Antoine, Isabelle, le narrateur de Bossus, Nathalie, Jeanne ou Bérénice--a "tantôt le sentiment d'être priv[é], tantôt celui d'être en trop"²¹⁶. Dans ce monde adulte qui aspire à posséder ou refuse d'aimer, il prend ainsi conscience de sa solitude. C'est de façon sporadique qu'Antoine affronte cette expérience de l'isolement: entre autres, lorsqu'il se "retrouv[e] tout seul [dehors] avec [s]es

oreilles", attendant son père pour se rendre sur les Plaines d'Abraham (PT37); ou quand il "se retrouve seul avec [s]es *moon boots* et [s]on appareil-cassettes dans le Grand Théâtre", "tourn[ant] en rond" à la recherche de la "tête" paternelle (PT97, 98). Mais, si Antoine se désole occasionnellement d'être seul, il ne parvient jamais au degré de désarroi qu'éprouve Nathalie face au rejet maternel. L'obscur sensation d'avoir "peur seule le soir dans [s]a chambre" (E52), que la petite fille ne peut expliquer, est bientôt remplacée par le vif sentiment d'être exclue. Au "ça m'énerve" qu'Antoine enregistre dans le Grand Théâtre à l'intention de Lauda (PT99), correspondent plutôt chez Nathalie les réflexions suivantes:

Seule avec ça [les idées], que personne ne connaît, personne, si on le lui révélait, ne pourrait le croire. (E95)

Je ne crois pas que j'aie jamais été plus seule avant cela - ni même après. Aucune aide à attendre de personne... Livrée sans défense aux "idées". (E97)

Tandis que l'énoncé d'Antoine, "ça m'énerve", évoque une sorte de contrariété passagère, il s'agit pour Nathalie d'une poignante sensation d'abandon qui atteint ici son paroxysme. Notons, entre autres, l'utilisation insistante du terme "personne" qui fait ressortir l'ampleur du vide affectif dont souffre l'enfant. Ce terme est à nouveau employé lorsque la narratrice raconte ses "premiers temps" chez son père à Paris -- "avant la naissance de Lili" (E178, 179). Parce que sa mère avait affirmé à Berlin que Vera était "bête" (E178), l'enfant se voit contrainte de mettre en doute les paroles de celle-ci. Or, face à cette nécessité, elle saisit une nouvelle fois l'ampleur de sa solitude:

C'est pénible de ne pas pouvoir me fier à ce qu'elle me dit, d'être obligée de toujours m'interroger et il n'y a personne à qui me confier. (E179)

[...] je ne retrouve que mon désespoir, ma solitude, ce poids énorme dont j'ai besoin de me

délivrer... (E179)

C'est "pour ne pas rester seule" qu'elle finira d'ailleurs par confier son dilemme à Véra, au risque de l'offusquer (E180). Elle regrettera néanmoins cet aveu, réalisant qu'elle n'était alors qu'un "faible petit enfant titubant, à peine sorti de ses 'idées'" (E180).

Dans les romans de Bossus et de Poulin, les expressions "seul", "solitude" et leurs variantes reviennent plus fréquemment, pour créer une impression d'intensité tragique. Face aux querelles violentes des parents, l'enfant de Bossus se dit "très seul, abandonné dans [s]on lit avec une banane pour bâillon" (EH17) et submergé par la "honte" d'être "celui que les cuites de son père et les détresses de sa mère renv[oient] à la solitude et à la crainte d'être oublié" (EH20-21). Cette appréhension tourmente l'enfant tout au long du roman et culmine durant la période d'incarcération, donnant lieu à des sanglots déchirants et à des cris de colère:

Soudain j'éclate [...] On ne m'accuse pas, on ne me juge pas! On m'oublie! (EH139)

Mais ces pleurs et ces lamentations font bientôt place au silence, au tragique "je suis seul dans la cellule" (EH141). Car dans cette prison où "temps et solitude se confondent" (EH140), la mort assaille: enlevant le compagnon de cellule, un certain Julien. La nouvelle du décès paternel ne manquera pas d'augmenter le sentiment de l'isolement, qui prend alors les dimensions d'une expérience cosmique:

Ma solitude rejoint celle du ciel qu' sera toujours vide pour moi, puisque mon père ne le sillonnera jamais plus [...] (EH160)

Même après la libération, l'enfant de Bossus garde l'impression d'être "une montagne de solitude" (EH160).

Le personnage de Poulin ponctue de même son discours de références directes au sentiment de la solitude. La fille blâme tout d'abord sa mère pour l'avoir "rejet[ée] dans une solitude plus grande encore que celle d'où elle avait cru [la] tirer": en désapprouvant les épanchements affectifs que la

soeur manifeste à l'égard du frère (M52). Isabelle reproche d'ailleurs à Daniel de l'avoir "laissée seule, les mains crispées de chaque côté de la traîne, avec tout cet espace vide autour de [s]on corps" (M175-76). Si le pensionnat s'offre comme moyen "de fuir Suzanne", Isabelle rapporte avoir vécu au couvent une vie "plus solitaire que jamais" (M147). Or, au vide affectif qui accable l'enfant répond un vide spirituel:

Dites-moi, quelqu'un, quel est le nom de Dieu? Moi, je suis seule. (M141)
 Le Dieu que je priais m'apparaissait parfois. Toujours sous les apparences d'une forme voilée. Mes visions étaient fugaces et décevantes. Je me sentais plus seule que jamais. (M148)

L'univers de l'imaginaire enfantin est lui-même habité par le reflet de l'être isolé: Isabelle perçoit dans les flammes une "petite fille aux longs cheveux sombres qui est emportée, seule, au milieu du carrousel en démente" (M113).

Bérénice et Jeanne la Folle sombrent, quant à elles, dans les ténèbres d'une aliénation plus profonde, plus clôturante. Dans Les Prunes de Cythère, nous signalons la thématique de l'interminable errance nocturne: le personnage d'Hyvrard s'identifiant à celle qui "marche seule dans la nuit" (PC127). Dans L'Avalée des avalés, l'enfant raconte dès la première page les terreurs de son âme solitaire: "Je suis seule et j'ai peur" (A7); sentiment qui devient l'une des notes dominantes de l'ouvrage. À maintes reprises, Bérénice se dit en effet condamnée au dénuement le plus absolu, à la solitude la plus complète:

On regarde, tout autour, comme si on cherchait [...] Si on fait attention quand on regarde comme ça, on s'aperçoit [...] qu'on est seul et qu'on a peur. On ne peut rien contre la solitude et la peur [...] L'azur s'écroule, les continents s'abîment: on reste dans le vide, seul.

Je suis seule. Je n'ai qu'à me fermer les yeux pour m'en apercevoir [...] On est là où on est quand on a les yeux fermés: on est dans le noir et le vide [...] Là où je suis quand j'ai les yeux fermés, il n'y a personne, il n'y a jamais que moi

[...] Il n'y a que moi ici. (A8-9)

Je suis seule. (A15)

Rien n'importe que moi ici-bas. Je suis seule,
inéluçtablement et irrémédiablement. (A136)

Toutes tentatives d'évasion face à l'isolement échouent: le suggère entre autres l'utilisation des termes "seul(e)", "vide", "personne", "rien", dont le retour obsessionnel dans le discours bérénicien symbolise l'absence d'échappatoire. Pris au piège entre les murs d'un temps fatidique, le "moi" enfantin atteint le plus grand désespoir. Ce sont surtout les heures nocturnes, "moment de la grande rencontre avec [s]oi-même" (A190), qui révèlent à la narratrice le gouffre de son vide intérieur, et qui ravivent ses frayeurs avec plus d'intensité:

Loin dans la nuit, je ne dors pas [...] Je suis seule, immobile, et j'ai peur de mourir. Des tambours s'infiltrèrent dans les ténèbres, des tambours glacés. Ils sont déclenchés par la harde de cavales jaunes que monte, debout, un pied sur le dos de chacune, le maigre cuirassier noir, le prêtre de la mort, le maître invincible des montagnes de cercueils. (A86)

Le tête-à-tête de Bérénice avec elle-même aboutit à la prise de conscience d'une désolation intérieure que représente métaphoriquement, dans le passage cité, le spectacle funèbre du "maigre cuirassier noir". Résultant de cette prise de conscience, une angoisse incoercible s'insinue dans l'esprit de l'enfant pour finalement la posséder intégralement. Nous remarquons que s'établit aux pages 86-87, pour reprendre les termes de Kenneth Meadwell, "une gradation dans la mise en discours d'effets visant à intensifier la peur que ressent la narratrice"²¹⁵. Nous passons effectivement du "murmure" ou du "bruit sourd" des sabots au bruit infernal des "coups de cymbale" qui donnent finalement le ton au hurlement de l'enfant. Les sons perçus deviennent en outre diffus, se répandant au-delà de l'espace de l'"oreiller" et des "murs de [la] chambre" pour envahir la sphère céleste. Or, cette douleur du moi solitaire s'exacerbe tout au long du roman,

jusqu'à dépasser les limites du supportable: condamnant Bérénice, après la mort de Constance Chlore, à une solitude "trop lourde" (A180).

k. Une perception ambivalente du monde parental

Dans les six romans, le récit reproduit donc l'écart entre vision attrayante et vision avalante ou menaçante du parent, entre l'évocation souvent fantaisiste d'une famille idéale et celle décevante du parent distant ou violent. Antoine est ainsi partagé entre les rares moments de parfaite entente avec son père²¹⁶ et l'image d'un Blaudelle "indomptable", "terrible", "être invivable" car plongé ou dans son livre noir ou dans sa peinture (PT16, 85). Au rêve de la mère protectrice qui "extraît délicatement une épine", qui "presse contre la bosse pour l'empêcher de grossir une pièce de monnaie" (E93), se superpose chez Sarraute l'image réelle d'une mère au "rire méprisant" et à l'"air mécontent" (E97, 93). La sensation de connivence familiale éprouvée par l'enfant sur le banc d'un jardin au Luxembourg est elle-même confrontée à la prise de conscience qu'il s'agit là de "quelque chose d'unique... qui ne reviendra plus jamais" (E64). La dualité entre idéalisation et réalité douloureuse apparaît encore, de façon symbolique, dans le récit fictionnel d'un devoir de Natacha: celui-ci gravitant autour d'un décalage entre l'évocation de la famille idéale et celle du tragique accident du petit chien, "boule blanche" écrasée par une locomotive, qui consacre la perte de la "pureté enfantine" (E196-97)²¹⁷. Chez Gabrielle Poulin, s'opposent également l'image fantasmée et reconfortante du ventre maternel dans lequel Isabelle se recroqueville (M155), du geste "caress[ant]" de la véritable mère (M163), et l'amère déception d'une enfant qui "ne sai[t] plus très bien si [elle] souhaite encore [...] rencontrer, parmi les vivants, dans la vie réelle, l'inconnue qui [l']a mise au monde":

Le vide qui s'est creusé en moi est si vaste maintenant. Tant d'images m'ont déçue, que j'avais formées amoureusement de ma propre substance. L'une après l'autre. Des chimères. (M16)

Chez l'enfant e Bossus, la création imaginaire d'un "père héroïque" dont l'avion défie les "canons" est pulvérisée par

l'image réelle d'un père "fantassin" (EH138, 160). Est dès lors vécu l'écart insupportable entre exaltation mythique et morne réalité: car du ciel que parcourt l'avion paternel, "or et noir", "beau comme un aigle", s'impose une descente écrasante sur terre (EH31). Citons également quelques réflexions enfantines concernant la mère:

Ma mère est gentille. Elle me répète que les Oberman reviendront. Le commissaire aussi. Je ne les crois plus. (EH154)

Soulignons ici le contraste entre une affirmation qui est conviction enfantine en la bonté maternelle--"Ma mère est gentille"--et la négativité de cette croyance qui implique la conscience du faux--"Je ne les crois plus". Face à une mère exprimant son désir de l'attachement filial, Bérénice formule elle aussi un sentiment ambivalent: "Je trouve ridicule ce qu'elle vient de dire. Mais que ne pardonnerait-on pas à quelque chose de beau comme elle?" (A10). De toute évidence, les expressions "ridicule" et "beau" résonnent comme deux notes dissonantes. Quant à Jeanne, elle est tiraillée entre l'image répulsive de Mère Angoisse qui "[l']étouffe et [la] digère" (PC187) et celle autrement séduisante de Mère la Terre qui parle d'amour et d'union: "Car nous sommes une [...] Dans l'amour que nous nous faisons lorsque nous accouchons" (PC189). Pour reprendre les termes de Paul Wyczynski, "au royaume de l'enfance, l'amour se dessine comme un idéal qui s'ouvre sur la vie"; "heurté à la réalité, il se résout en une série de prises de conscience d'autant plus douloureuses qu'elles sont fixées constamment dans la perspective de la mort, de l'inquiétude et de la détresse, du crime même"²¹⁸. Nous pourrions ajouter que ce décalage entre pôle de l'idéalisation et pôle de la désillusion rend compte d'une problématique: celle de l'incompréhension et de l'incommunicabilité qui sépare inévitablement les générations; l'enfant étant, pour citer Marie-Claire Blais dans Tête Blanche, l'"étr[e] à demi achevé, fai[t] pour intimider les

adultes et être intimid[é] par eux"²¹⁹. Évoquant précisément l'obstacle invincible des âges, Émilie, personnage de Tête Blanche, déclare qu'elle "ne peu[t] pas [...] expliquer [à sa mère] ce qui se passe en [elle]", car celle-ci "a cessé d'être jeune" et qu'"elle ne pourrait pas comprendre"²²⁰.

III. La relation enfant/adulte dans les six romans du corpus, relation ambivalente et douloureuse: de l'enfant soumis à l'enfant rebelle

Or, la perception dualiste du comportement parental explique la conduite ambivalente de l'enfant à l'égard de l'adulte et de la société que celui-ci représente. Le jeune narrateur formule en effet, tour à tour, une acceptation et un refus du masque que lui applique le parent, ce refus s'exprimant à travers la tentative de renverser les rôles. L'enfant cherche ainsi à redéfinir les contours de la solitude, de la folie et de la mort qui s'imposent à l'individu rebelle comme lieux d'ostracisme. Il plonge également dans les tourbillons de la mobilité physique et mentale; d'où l'impulsion vers le mouvement, le départ et le rêve d'un ailleurs lointain qui deviennent moyens de subvertir l'immobilité que privilégie le monde parental. L'enfant part finalement, allègrement ou ferocelement, à l'assaut des règles et des lois adultes pour usurper au parent sa position de bourreau.

1. Se soumettre

Par moments, l'enfant subit l'attrait du parent et cherche à se modeler par rapport aux gestes et aux paroles adultes. Antoine accepte ainsi de poser pour son père et formule un intérêt pour la peinture paternelle afin d'obtenir un "regard de velours" et d'éveiller le sentiment de se "senti[r] [...] bien ensemble" avec Blaudelle (PT74)²²¹. Conséquemment, il s'offre à l'univers pictural du père au

risque de taire ses propres aspirations, laissant croire qu'il accepte le modèle paternel de l'"artiste génial" (PT99). Certains passages d'Enfance évoquent également un personnage désireux de se soumettre à la parole maternelle. Entre autres, la petite Natacha copie envers et contre tous le modèle de la petite fille mâchant consciencieusement ses aliments que la mère lui fait promettre d'imiter:

" [...] promets-moi que tu le feras...- Oui, je te le promets, maman, sois tranquille, ne t'inquiète pas, tu peux compter sur moi..." Oui, elle peut en être certaine [...] elle ne me quittera pas [...]
(E16-17)

Ce sont plus tard les mots maternels "Véra est bête" que Nathalie assimile. Elle s'y accroche fidèlement au point de douter de l'intelligence de sa belle-mère:

[...] quand elle [Véra] m'interdit ou me recommande de faire telle ou telle chose... quand elle dit ce qu'elle pense de quoi que ce soit... est-elle capable de penser? peut-elle comprendre? puisqu'elle est "bête".
C'est pénible de ne pas pouvoir me fier à ce qu'elle me dit, d'être obligée de toujours m'interroger [...]
(E179)

En absorbant ainsi les propos maternels, la fille s'initie à l'art de la duplicité: puisqu'elle accepte du même coup de "remplac[er] [sa mère] auprès [d'elle]-même" (E17). Quant au roman de Poulin, rappelons de nouveau que la petite Isabelle prétend être "fascin[ée]" par Fripon, substitut symbolique de la mère adoptive (M34). Or, il n'est pas sans intérêt de noter que le charme exercé par Fripon nous renvoie à celui que suscite plus tard Caroline, elle aussi double de Suzanne. Remarquons à cet égard le lien significatif qui s'établit entre la "chaleur rousse" de Fripon et la "chevelure [également] rousse" de Caroline dans laquelle miroite un éclat de soleil qui "fascin[e]" Isabelle (M35, 39). Face à cette Caroline qui possède étrangement les traits caractériels de Suzanne, entre autres le tempérament fureteur et bruyant, cette incapacité d'"imagin[er] [...] que les autres p[uissent]

avoir des secrets" (M67, 68), qui n'a donc "pas grand-chose en commun" avec Isabelle (M41)--ce qui est aussi le cas de Suzanne--la narratrice confie pourtant être "attir[ée] par elle" et s'"attach[er] à elle" (M42, 39). À travers le personnage de Caroline qu'elle "chois[it]", Isabelle manifeste ainsi, sur le mode implicite et symbolique, un désir dissimulé de devenir le "double", l'"amie" et la "complice" de Suzanne (M21). Dans L'Avalée des avalés, c'est l'affaiblissement d'une convalescence qui conduit Bérénice à recevoir la mère en elle:

[...] j'ai, violemment, la sensation de la [Mme Einberg] prendre, de la garder, de l'avoir dans l'âme. Je suis un pays. Et elle est dans ce pays que je suis comme l'île dans l'eau. (A106)

2. Refuser la soumission

Mais en même temps, les six enfants prennent conscience que jouer le jeu parental, c'est aussi s'offrir à l'agression de l'adulte et se perdre en lui, c'est se borner à "exister pour les autres comme objet"²²²: car, pour citer Bérénice, "un baiser qu'on met sur un adulte s'y enfonce, y germe, y fait éclore des tentacules qui prennent et ne vous lâchent pas" (A249). Les valeurs individuelles sont dès lors dépouillées et se diluent dans le "il"/"elle" parental ou le "nous" du lieu commun. Autrement dit, en se laissant enrégimenter et standardiser par le groupe adulte, la subjectivité enfantine se voit condamnée à porter l'"étiquette sommaire", le masque stéréotypé "qui n'a d'usage et d'utilité, à l'instar de la monnaie fiduciaire, que dans le commerce social"²²³, qui se colle au corps pour progressivement l'engloutir. En s'affublant du "déguisement" que le parent force à revêtir, celui du petit enfant "innocen[t]" et "naï[f]", de la "fillette sage et bien élevée", Natacha a précisément le sentiment de "parcour[ir] jusqu'au bout [le] chemin de la soumission, de l'abject renoncement à ce qu'on se sent être, à ce qu'on est pour de bon" (E60-61).

Dans l'optique de Jeanne la Folle, la fiction qu'impose

Mère Angoisse et qui consiste à être "raisonnable" et "comme les autres" amène la fille à "menti[r] pour avoir la vie sauve", et finalement à être "tout à fait morte" (PC166). Pour Bérénice, se laisser conquérir par Mme Einberg, c'est aussi devenir "un visage parmi mille": car "dans l'âme d'une adulte comme Chamomor, il s'est entassé tellement de visages, visages de morts comme visages de vivants, visages de choses comme visages d'animaux et d'hommes qu'on ne s'y entend même pas parler" et que "le visage appelé Bérénice risque d'être confondu avec le visage appelé Antoinette" (A92). Se laisser "prendre" (A91) et manoeuvrer par l'adulte, c'est donc, selon l'optique ducharmienne, encourir le risque de se disloquer et de se perdre dans la multitude, le danger d'être absent à soi-même. Le narrateur de Francis Bossus associe plus globalement imitation des adultes et effritement de l'enfance:

Nos mères assurent nos existences et nous nous amusons à nous vieillir, à imiter les hommes et à y croire. Nous avons perdu la joie d'inventer notre vocabulaire. Nous empruntons celui des adultes qui tombe chaque jour des postes de radio [...] (EH63)

La solution conservatrice, qui consiste à s'abriter sous l'aile adulte, signifie par conséquent menace d'absorption ou de réduction. Elle conduit même, dans le cas de Jeanne, à la perte de la "raison", de cette raison qui est appartenance à soi, en faveur de cette autre "raison" qui est celle de la fille "raisonnable", de la poupée qu'on bourre de ces phrases-clichés qui préparent à la vocation de mère-et-épouse, qui est finalement conscience d'une dislocation intérieure. Privée de son droit à l'identité, "contenue par [leurs] digues, emmurée dans [leurs] gangues, mesurée au cadastre, limitée par [leurs] bornes", la narratrice d'Hyvrard n'évoque plus que "le cri de la folle qu'on enferme" (PC167-68, 48). Telle la narratrice de Marie Cardinal dans Les Mots pour le dire, Jeanne est la fille que la mère destine au rôle de la "malade mentale"²²⁴: il s'agit d'un rôle dans lequel, pour reprendre les propos de l'adolescente de Christiane Rochefort dans La Porte du fond,

la fille "tourn[oie] là-dedans des heures" au point de devenir "nase" et au risque de faire "une crise furieuse, avec camisole"²²⁵. C'est en fait dès la naissance que Mère Angoissee confère à la fille la mission sociale de la folle:

Mais je vois déjà au bout de ce vagin humide et elle ne peut plus me retenir [...] Mille soleils de mort qui m'aveuglent et m'enfollent. (PC74)

Or, face au rôle d'être-singe qu'il doit simuler au prix de son intégrité ontologique, l'enfant des six romans ne se montre pas toujours consentant. Par moments, il s'élève contre la comédie de l'imitation ou de l'intégration. Antoine veut ainsi se démarquer par rapport au rôle prédéterminé et normatif des "enfants de son école" qui "ont tous un père et une mère qui vivent ensemble"²²⁶. Isabelle affirme également l'autonomie de son moi, à travers le refus vigoureux de se construire par rapport au modèle traditionnel de Suzanne:

Chère Suzanne qui n'a jamais pu enfoncer ses doigts dans la souplesse et la douceur de la cire au creux de ses mains. Son Isabelle a préféré demeurer informe et dure. Quand elle se redressera, ce sera de son propre mouvement secret [...] (M150)

"Bris[er] les contraintes de l'essentialisme"²²⁷, tel est l'objectif d'une Isabelle et d'une Jeanne rebelles. Cette dernière multiplie d'ailleurs les formules non-conformistes pour marquer un rejet de l'archétype féminin prôné par Mère Angoissee, de celle qui se pose comme autre à l'intérieur de la structure patriarcale. À la page 171, elle affirme ainsi qu'elle ne "deviendr[a] pas pareille à [elles]".

L'enfant de Bossus rejette plus particulièrement la nécessité sociale de reproduire les gestes et les jeux belliqueux de l'adulte, repoussant dès lors la fiction imitative que la mère semble prescrire:

Nous n'avons pas imité les adultes qui nous ont oubliés. La guerre les accapare [...] Nous sommes des enfants et nous ne comprenons rien à ce qui se passe [...] On nous enseigne l'égoïsme, la révolte, la haine et la violence. Pendant combien d'années devrons-nous détester ces soldats après leur départ. Vieillirons-nous imbibés de vengeance? Je

ne puis supporter l'idée que ma mère me demande un jour de cracher sur un étranger, même s'il fut notre ennemi. (EH100-1)

C'est plutôt contre le modèle de l'enfant gobant les paroles maternelles que Natacha "se révolte, se redresse" (E118):

"Cette Véra n'est pas tout à fait normale... il paraît que c'est une hystérique..."

Cela me heurte, me cogne très fort... je secoue la tête... (E238)

3. S'enfermer pour repousser l'adulte

Pour éviter de s'oublier dans la ressemblance ou le dédoublement adulte, pour favoriser l'épanouissement de son altérité et le caractère unique de son moi intime, l'enfant se voit donc contraint de privilégier la distanciation plutôt que le rapprochement. Relevons en passant les propos de Sabine Raffy qui met en lumière, dans le cadre d'Enfance, les "dangers mortels de la proximité"²²⁸:

L'amour de la mère, "notre amour, comme Maman l'appelle dans ses textes [...] fait lever en moi quelque chose qui me fait mal, que je devrais malgré la douleur cultiver, entretenir, et qu'ignoblement j'essaie d'étouffer" (E, 160). C'est dans ce mot "amour" que surgissent "les remuements obscurs, inquiétants" (E, 160), le danger d'un laisser-aller où la volonté s'affadit, où le quant-à-soi s'abandonne, facilitant la pénétration des malaises, des mouvements intérieurs, de tous les tropismes sarrautiens. C'est par les aveux trop intimes et les tentatives de communion avec l'autre que les personnages de Nathalie Sarraute sombrent dans les malaises et les tropismes.²²⁹

Or, parmi les stratégies auxquelles l'enfant a recours pour réaliser une décolonisation de soi, notons en premier lieu le mouvement de recul ou de retraite. Pour citer une narratrice de Christiane Rochefort, il s'agit de "ferm[er] boutique [...] Fermé pour légitime défense"²³⁰. Alan Clayton signale précisément, à propos d'Enfance, que la première impulsion du moi sarrautien est de "thésauriser sa substance intime, de faire de son espace intérieur un 'chez soi' secret et sûr, 'hors d'atteinte' (E, 205), un abri contre les regards

indiscrets, sournois"²³¹. C'est après la "trahison" de Maman, qui se permet de rapporter au père le contenu de la lettre filiale, que Nathalie décide en fait de ne plus jamais se confier à sa mère ou à quiconque (E112). Par la suite, elle trouve dans les devoirs scolaires un espace-refuge, un recoin ombrageux qui la protège contre toute invasion de l'adulte:

Même là-bas, dehors, l'école me protège. On passe derrière ma porte sans s'arrêter, on me laisse travailler... (E161)

C'est aussi "au milieu des mots" que la narratrice de Poulin se calfeutre afin de préserver les secrets de ce petit garçon qui berce une toute petite fille" (M158, 75). Face à une mère adoptive qui fait de sa maison "son territoire"--y compris la chambre des enfants--et qui exige qu'on "soi[t] très ouve[r] avec elle" et qu'on "lui dis[ent] tout" (M59, 60-61), Isabelle dresse autour de son moi les parois ignifuges de son "calepin noir" (M63). "Deven[ant] de plus en plus secrète" "à mesure que les années pass[ent]", elle finit par découvrir dans "ce petit espace blanc, fermé par deux portes noires [...] le seul lieu où [elle] p[eut] être [elle]-même" (M63). Or, l'activité scripturale et monologique à laquelle se livre l'enfant traduit un effort évident de recherche et de repossession de soi, par le fait que l'intimiste est non seulement "matière à fouiller" et "instrument (speculum) qui sert à fouiller", mais aussi "son propre récepteur"²³². Antoine choisit quant à lui de se barricader dans la musique plutôt que dans les mots, autrement dit de se "retrouv[er] tout seul avec [ses] oreilles" (PT37). S'enfermer ainsi à double tour dans son walkman constitue certainement pour l'adolescent de Savoie un bouclier efficace à l'égard du père:

Blaudelle marchait derrière moi et me disait des choses, mais avec la musique à fond, je n'entendais rien. Sur Berlioz [...] il s'est mis à crier.
[...]

Je fais semblant de ne pas entendre [...].
C'est très pratique pour ça, les écouteurs. Tu n'entends rien quand quelqu'un te crie par la tête. (PT59)
Blaudelle arrive derrière moi en gueulant. Je

pousse le volume de ma cassette au maximum [...]
(PT59)

Afin d'empêcher les paroles maternelles de s'infiltrer en elle, Bérénice opte elle aussi pour la clôture auditive: elle "ferme les oreilles" pour que Chamomor ne puisse la pénétrer et la déclarer "finie, morte, vaincue" (A227). Mais dans l'optique bérénicienne, il faut surtout fermer le rideau de fer du regard car celui-ci expose plus dangereusement l'espace privé. L'enfant ducharmien se promet donc "de ne pas voir" sa mère ou de ne la regarder "que lorsqu'elle a les yeux ailleurs" (A104, 100); car regarder Chamomor "droit dans les yeux", c'est en fait courir le risque d'être "fascin[ée]" (A102) ou d'être "prise d'un grand éblouissement" par lequel on "perd tout" et on "oublie tout" (A104). Or, c'est sans doute Bérénice qui, plus encore que les autres, affirme trouver dans ce rôle du déserteur social et affectif le moyen d'assurer sa souveraineté ou sa maîtrise de soi, et celui de vaincre toute intrusion adulte. D'où les nombreux constats de solitude qui parsèment L'Avalee des avalés et qui traduisent une volonté virulente d'anéantir l'autre en soi:

Je trouve mes seules vraies joies dans la solitude.
Ma solitude est mon palais [...] Parfois, je suis
absente de mon palais. Alors il y en a qui en
profitent pour s'y glisser. Je les chasse, aussitôt
que je rentre. (A15)
L'espace dans lequel je suis, où que je sois,
personne ne peut y pénétrer. (A268)

Pour Jeanne la Folle, il ne suffit pas d'insérer des boules
quiès et de porter des oeillères pour devenir forteresse
imprenable: elle vise de plus une rupture avec le dehors et
une rétraction ultime du moi. Protégée dès lors par
l'emmurement du silence et de l'intériorité, les assauts de la
parole maternelle ne peuvent plus l'atteindre:

Non, mère, ne t'inquiète pas. Tu peux me reconduire
au mouvoir. Je n'aurais jamais quatre ans [...] Tu
peux me laisser seule [...] (PC102)
Je viens te voir tous les jours, avec ma moisson de
mots que tu ne comprends plus [...] il a fallu
parler de plus en plus fort. [...] Tu oubliais de

plus en plus de mots [...] J'essayais de te faire répéter en te montrant des images. Je te donnais même des bons points quand tu arrivais à nommer les objets. Puis tu as oublié le nom des couleurs. Tu ne savais plus le nom des parties de ton corps. (PC94-95)

Par moments, l'enfant exprime ainsi un refus de succomber au charme parental, de s'enliser dans les "sables mouvants" de l'univers adulte (PC39). Il revêt même, dans certains romans, une caparace indéfectible pour échapper à la mollesse envahissante qu'évoque la passivité parasitaire ou le piège du "visqueux", pour reprendre le terme sartrien²³³. Au modèle docile et "mou" que prône l'adulte s'oppose alors le modèle de l'enfant rebelle qui est "dur [...] comme un bloc de granit" (A249). "L'adulte est mou. L'enfant est dur. Il faut éviter l'adulte comme on évite le sable mouvant", affirme Bérénice (A249). Isabelle préfère elle aussi "demeurer informe et dure" pour tenir à distance la mère adoptive, se "raidi[ssant]" dès le premier contact (M150, 10)²³⁴. Nous retrouvons également chez l'enfant de Bossus cet attrait de l'image libératrice et symbolique du "dur": face à la solitude que lui infligent l'absence et les mensonges paternels, lui vient ainsi l'idée réconfortante qu'"en devenant caillou [il] pourrai[t] rouler autour du monde" (EH160).

Or, en choisissant le repli sur la subjectivité, en se dérochant au moule de la fille "raisonnable" et "molle" que promeut la mère patriarcale, Jeanne devient sous l'oeil maternel et social un cas pathologique qu'on relègue hors de la norme, qu'on enferme dans le "mouroir". Tel est d'ailleurs le sort que l'histoire masculine a réservé aux femmes rebelles²³⁵. Mais tel est aussi le sort de tout individu qui s'associe à l'acte d'inconduite ou d'anormalité, comme l'illustre notre corpus: dans Les Portes tournantes, Céleste devient "la folle de la rue Prince-William" pour avoir remplacé Chopin par Chaplin (PT116); l'enfant de Bossus est traité de "malade, de fou" pour avoir prononcé les mots tabous

(EH115); Natacha comprend également qu'avoir "[s]es idées", c'est être écartée par la mère, c'est dès lors devenir "un pauvre enfant fou, un bébé dément", "un pauvre être anormal, un paria" (E130, 131). Néanmoins, Jeanne préfère s'engager délibérément dans la folie plutôt que d'adhérer à la situation de parasitage que la mère et la société lui imposent. Partant, elle prend en charge sa propre folie, patauge de plein pied dans l'anomalie, pour signifier son intention d'exister:

Mère, laisse-moi partir. Je ne veux pas mourir. Je veux rejoindre les autres femmes enfollées [...]
(PC100)

Je veux aller avec les fous. (PC167)

Je veux rejoindre les autres, là-haut, derrière les murailles de briques. (PC168)

Jennifer Waelti-Walters souligne précisément la prise de position de Jeanne tout en évoquant un renversement des présupposés sociaux associés traditionnellement au concept de la folie: car, si le mot 'folie' sert à punir l'élément rebelle, à l'ostraciser pour le forcer, en le condamnant à la passivité sociale, à la soumission face à la norme, pour Jeanne, il évoque plutôt une forme d'action et de révolte conduisant à la repossesssion de son esprit, de son corps et de son langage²³⁶. Se cloîtrer dans les murs de la folie contre laquelle la "raison" maternelle ne peut rien²³⁷, c'est finalement briser le silence de la voix marginale pour laisser parler le corps fou, corps disant qui se fait entendre et célèbre son existence par ses hurlements.

4. Se détruire pour ne plus être avalé

Rappelons ici que notre analyse nous a permis de mettre en lumière le sentiment enfantin d'un vide affectif et d'une aliénation qui s'allie à la problématique du moi néantisé. Or, certains auteurs privilégient le thème omniprésent de la mort pour traduire sur le plan métaphorique l'asphyxie mentale de l'enfant pris au piège dans les filets du monde parental. La mère de L'Enfant et les hommes appartient ainsi, dans

l'optique du fils, à un monde adulte peuplé d'êtres cadavériques. Nous songeons entre autres au proviseur, au censeur et au préfet de discipline qui possèdent des "traits crevassés", des "gestes [...] qui se découpe[ent] sur les tentures comme des spectres" (EH28). Mais nous devons surtout nous attarder sur l'évocation obsédante des "orbites" adultes: ainsi, ceux des soldats qui deviennent des "trous noirs et profonds" et qui provoquent le "hurlement" du jeune protagoniste (EH13). Celui-ci note encore les yeux de Julien qui "s'enfoncent dans leurs orbites" ou les cernes qui "rongent les orbites" de son "sauveteur" (EH136, 146, 147). Nous retrouvons également chez Hyvrard une hantise similaire du morbide à travers une multitude d'énoncés délirants et répétitifs sur l'être agonisant, entre autres:

Je sais que tu vas mourir. (PC42)

Raconte les nuits passées à me regarder mourir.

(PC43)

Je sais qu'elle va mourir. (PC44)

Les Prunes de Cythère renferme de plus un foisonnement de phrases qui évoquent la mort de la subjectivité, reflet symbolique d'une conscience bloquée. Nous ne citerons à cet égard qu'un échantillon limité d'extraits:

Pourquoi faire semblant de continuer de vivre [...]

Comme si je n'étais pas déjà morte. (PC9)

Comme si je ne savais pas que j'avais toujours été morte [...]

(PC9)

Le grand repos des draps blancs. (PC17)

Voici que je suis morte. (PC20)

Voici que je suis morte. Le cerveau paralysé.

(PC21)

[...] je suis la mort. (PC188)

Ils ont fait de moi la mort. (PC189)

Bérénice, que mine une "Neurasthénie", prétend elle-même ne pas être "malade" mais "morte" (A90). Or, si l'enfant fictif se sent marqué au fer rouge du gouffre et de la décomposition, c'est parce qu'il se voit victime d'un univers qui l'empêche de parler et de bouger, d'un "monde extérieur" qui "bascule" et qui meurt": où se font entendre "les appels au secours" et

"le cri des accouchées dont on violente les chairs" (PC9, 10). Tel est l'abîme dans lequel le vagin maternel projette l'enfant.

Or, dans un effort de se dérober à l'ascendant adulte qui veut lui tracer les lignes de la vie comme celles de la mort, le jeune protagoniste s'élance vers sa propre agonie. Il s'agit pour Bérénice d'imiter le "grand rat" qui, "sachant sa liberté à jamais compromise", "se mange la patte" pour se déprendre du piège adulte (A50); ou de reproduire le geste subversif des deux soeurs hébergées par Zio, qui "bris[ent] silencieusement la vitre intérieure de la fenêtre à guillotine" et qui, "la mastiquant sans un bruit, éclat après éclat, [la] mang[ent]" dans un acte funeste de délivrance (A140). À la torture psychologique et physique que le parent fait subir à l'enfant répond ainsi une violence suicidaire chez certains enfants. Jeanne déclare qu'"un jour d'inattention, [elle] [a] sauté par la fenêtre" (PC64). Elle prétend à la page 79 qu'elle "[se] jette par la fenêtre" et à la page 118 qu'"elle s'est jetée par la fenêtre un jour qu'elle était nue". Bérénice rêve quant à elle de "mont[er] Pégase", de "mont[er] à l'assaut de l'Olympe" et de "[se] mesur[er] à la mort en plein midi, plein éveil, pleine gloire", sachant pourtant "que [s]es soldats et [s]es chevaux devront donner l'assaut au bord d'un gouffre" (A120). Mais sa philosophie est de "perdre beau" quand "il faut perdre" (A120). C'est pourquoi, elle "vomi[t]", dans un accès d'agressivité transgressive, "dare-dare" et au risque de "maigri[r] à vue d'oeil", ce que l'adulte "[la] force à avaler" (A91). Elle éprouve alors "le goût de [se] laisser mourir, pour rien, pour [se] désennuyer" (A93), pour "chass[er] l'ennui"--cet ennui qui se rattache à la vie de l'enfant sage et raisonnable--"jusqu'à ce [qu'elle] tombe morte" (A52). Dans Les Mensonges d'Isabelle, la petite Anne "veut bien mourir" elle aussi pour échapper au sort que lui réservent les voix du traditionalisme--qui lui interdisent de

"jouer, de "danser" et qui lui volent son enfance. Pour fuir le rôle épuisant du "bras droit de [la] mère" dans une "grande maison remplie de garçons", elle s'étend donc parfois "sur la paille et joue à être morte" (M168, 169). Quant à Isabelle, elle fait le récit onirique d'un suicide réitéré:

Toutes les nuits, je descends à la rivière [...]
 Bientôt personne ne pourra plus m'atteindre [...]
 La rivière m'emporte. Tout à l'heure, je vais
 descendre tout au fond [...] (M80)

La narratrice de Poulin manifeste en outre une fascination singulière pour les symboles chargés du pouvoir de la mort qu'elle utilise comme bouclier face aux tentatives d'appropriation et d'invasion de la mère adoptive. Suzanne est ainsi frappée par la prédominance du "mauve" dans les dessins d'Isabelle, "des lignes, des points, des formes bizarres [...]" au crayon de mine dans ses "petits cahiers" (M13, 14). Or, évocatrices du "demi-deuil" (M74), ces couleurs et ces formes reflètent le refus de socialisation et le rejet du modèle prescrit par Suzanne: "Ça ne me paraît pas normal chez une enfant", "c'est angoissant une enfant qui ne ressemble pas à ses parents", remarque celle-ci (M13, 14). C'est donc pour signifier leur révolte face au système codifié du monde parental que Bérénice, Jeanne et Isabelle cultivent avec lucidité leur goût de la mort.

5. Rendre au corps sa mobilité pour fuir l'adulte

Mais en même temps et de façon paradoxale, c'est aussi à travers la jouissance du corps en mouvement que ces trois personnages féminins affrontent la menace d'absorption de leur être. Face au monde parental pétri de censures, l'ouverture physique et mentale vers l'extérieur, qui incite à sortir de soi, devient symbole de rébellion. Il s'agit surtout pour Isabelle et Jeanne de s'opposer à la mère qui condamne la fille à tourner en rond, à s'acheminer vers un nulle part angoissant. Notons au passage que l'immobilité qui englué la petite fille du patriarcat s'associe dans Les Prunes de

Cythère à la représentation métaphorique et récurrente du "rocking chair": Jeanne évoque entre autres le rocking-chair "offert pour ses douze ans", celui "dans lequel elle ne bouge pas", où "[s]es jambes paralysées [...] [la] retiennent à perpétuité" et où "la fixité de [s]on corps [est] installé comme du bois" (PC110, 28, 97, 16). Or, Jeanne formule par instants l'envie d'outrepasser les règles statiques imposées par la mère à travers celui d'un départ vers les espaces non cloisonnés, vers un ailleurs indéfini:

Mère, laisse-moi partir. Je ne veux pas mourir.
(PC100)

Mère, rends-moi la campagne, les bicyclettes, les chevaux et les hommes au bord des routes. (PC103)

La destination n'est pas fixée car l'objectif visé est en fait de pouvoir accorder à ses membres le simple droit de s'animer et de se mouvoir, afin d'échapper à l'image statufiante de la fille "raisonnable": de permettre à ses pieds de "marcher le long de la route", de "marcher sans fin dans la ville où tout [leur] est gratitude", de marcher "nus sur les rochers" pour sentir "la caresse de la terre" (PC36, 180, 221); ou encore de "cour[ir]" (PC226). Nous retrouvons d'ailleurs chez Isabelle la même urgence du mouvement libérateur, le même besoin de "cour[ir] dans la lumière et le vent" pour se "purifier" de la mère (M194). L'appel des horizons lointains se greffe d'autre part à celui des chevaux imaginaires que Jeanne évoque de façon récurrente:

Voyons, ma petite fille. Si tu faisais un peu plus souvent le ménage [...] Mère, je n'ai pas le temps.
Les grands chevaux m'appellent vers l'horizon.
(PC67)

6. Fuir dans un monde imaginaire, libéré des lois adultes

Mais l'évasion dans la fantaisie imaginative et hallucinatoire peut être déjà par elle-même instrument subversif, moyen de transformer ou de réinventer provisoirement la réalité que le parent délimite. Il s'agit pour la fille de récupérer son droit de rêver afin d'anéantir

les cadres rigides de l'espace patriarcal. L'enfant s'enferme dès lors à l'intérieur d'une chambre ou entre les murs de l'esprit pour pénétrer dans son propre "espace de conquête et d'étalement"²³⁸, pour remplir enfin cet espace vide que lui lèguent l'histoire et la société masculines. Le récit de Bérénice ou de Jeanne est d'ailleurs construit sur le mode de la "fiction fantastique" où "l'irréel l'emporte sur [...] [le] réel"²³⁹, où le fantasme triomphe de la logique. La réalité étant dès lors investie d'un imaginaire fécond, lieux et actes interdits sont temporairement réappropriés et le vide intime résolu. De la capacité créatrice de Jeanne naît plus particulièrement un paysage neuf, libéré des structures figées et des images-clichés, un univers inversé où "la boussole n'indique plus le nord", où les "phares attirent contre les récifs", où "la montagne roule vers la plaine" (PC179, 14, 55), qui reflète donc un "renversement des valeurs" et de l'ordre établi (PC29, 30). Bérénice se réfugie elle aussi dans le songe pour bâtir un monde inversé où l'enfant acquiert le droit de contrôler et le "moyen de s'appartenir" (A142): "La vie ne se passe pas sur la terre, mais dans ma tête", soutient-elle (A33). Dans l'univers fictif qu'elle procrée, elle se nomme ainsi "reine de la terre" et "souveraine de la tête d'éléphant" (A181, 182): c'est un monde où "personne ne peut exercer d'influence sur [elle]", où Zio lui-même perd sa vocation de chef patriarcal et "incontesté de tous les autres Einberg", de "maître" respecté "par les esclaves-nés", pour finalement devenir une simple "manifestation de [l']appareil physiologique" de la narratrice (A191, 178, 191). Or, face aux assauts d'autorité d'un adulte réel qui refuse de s'avouer vaincu, l'enfant éprouve "des sentiments d'hostilité contre la personne du modèle [...] dont il continue souvent à sentir la supériorité à tout instant inévitable et déconcertante"--pour reprendre les termes de Henri Wallon²⁴⁰. Aussi Bérénice se livre-t-elle au délire anarchique pour produire un foisonnement de scènes fictives, horribles ou macabres, qui

pulvérisent la figure symbolique de l'adulte. Ses rêves cultivent ainsi une propension pour la violence jusqu'à ses débordements les plus fous, annonçant "l'heure de broyer des mains et des pieds avec des étaux lents et de recueillir le sang exprimé dans une chope" (A219): nous découvrons entre autres des segments révoltants qui renferment le tableau de l'enfant mutilant le parent, comme celui de la fille aux "dents de fer rouillé" "mord[ant] le sein de [la] mère" (A15). Or, ces fragments d'imagerie farouche racontent l'histoire d'une revanche, celle de l'enfant sur l'adulte. Car c'est en huilant la roue de l'imagination cruelle que l'enfant ducharmien peut mieux s'envoler vers les zones mythiques de la liberté. Mais c'est aussi en concevant les fantasmes les plus noirs, les péripéties les plus cauchemardesques, que Bérénice peut reprendre son droit à l'épanouissement psychique--cet épanouissement que le parent et la société s'évertuent à entraver.

7. Changer les règles du jeu adulte pour reposséder son moi

Mais l'effort exaspéré de surmonter l'usurpation de soi peut également amener à la révolte ouvertement vécue par l'enfant. Le contenu événementiel consiste dès lors en une série d'affrontements directs, physiques ou verbaux: on attaque de front l'adversaire adulte afin de signifier son autonomie et son existence. Pour reprendre les paroles de Christophe dans Printemps au parking de Rochefort, l'enfant est prêt éventuellement à "faire chier le monde" pour montrer à l'adulte qu'"[il] sai[t] ce [qu'il] veu[t]" et qu'il "veu[t] être libre"²⁴¹. De "l'avalé", il entend devenir "l'avaleur": "Voilà ce qu'il faudra que je fasse pour être libre. Tout avaler", proclame Bérénice (A160). Mais soulignons en passant que le subterfuge du jeu peut être utilisé comme moyen d'outrepasser les interdits, de briser la monotonie des activités restrictives qu'impose le parent. Le jeune personnage de Francis Bossus se plaît ainsi à lancer des

bombes à eau sur la tête des passants, au risque d'encourir la colère et la punition maternelles ou sociales:

Seul dans l'appartement, je cherche à tromper le temps. Un jour, l'idée m'est venue de fabriquer, avec des feuilles de cahier, des bombes à eau [...] À goûter leur chute et leur ravage, on exulte.
(EH40)

L'activité ludique permet en fait de s'emparer de la position active que le parent veut se réserver et de changer les règles du jeu social que celui-ci définit ou véhicule. Mais ici, le geste marginal s'effectue sur le mode implicite: puisque le contexte ludique implique la proposition mensongère 'je ne l'ai pas fait exprès; ce n'était qu'un jeu', proposition qui laisse présumer une certaine gratuité au niveau de l'acte. L'enfant peut en outre choisir de commettre une entorse au règlement à l'insu de l'adulte qui représente pourtant la cible. Nous songeons entre autres à Bérénice qui, prenant sa revanche sur l'autorité de Zio qui institue le jeûne le jour du sabbat, décide de voler "toute la semaine [...] les bouchers, les fruitiers, les vendeurs de bonbons et de gâteaux" et de "dégluti[r] sans mâcher" les fruits défendus (A150), autrement dit d'enfreindre les lois sociales et celles corporelles de l'excès sans que Zio n'en prenne conscience. Il arrive également que l'Isabelle réfractaire aux contraintes attende le départ de Suzanne pour se manifester. L'extrait suivant est significatif à cet égard:

- Isabelle, tu brasses à l'envers, la sauce va tourner. Je te l'ai dit cent fois: toujours dans le sens des aiguilles!

J'obéis. Aussitôt que Suzanne s'est éloignée, je défais mes cercles. (M72)

Néanmoins, l'enfant ne se borne pas toujours à fantasmer sa révolte ou à confronter l'adulte absent. Il tente aussi d'occuper la position dominante en attaquant de front son adversaire, en posant le geste qui scandalise et dérange l'ordre établi.

Nous nous attarderons tout d'abord sur l'inconduite et

l'indécence de Bérénice et de Jeanne. Nous constatons en effet que, recherchant la caresse affective et repoussant le geste "prévisible" que dicte le parent, cette "essence préconçue" que celui-ci privilégie pour faire de l'existence un quotidien néantisant²⁴², les deux narratrices adoptent par moments une attitude immorale, ébranlant du même coup l'empire de l'idéologie dominante. Jeanne formule ainsi un besoin de célébrer ouvertement la splendeur sensuelle de son corps. La sensualité devient dès lors pour l'enfant instrument de libération de même que, pour reprendre les termes de Grahame Jones, "la répression de la sensualité avait été [dans la société patriarcale] une arme d'oppression"²⁴³--car, rappelons-le, selon les voix de la tradition, "le démon de la chair [...] guette [la femme] partout et toujours"²⁴⁴. Comme le révèlent les recommandations réitérées de Mère Angoisse qui incitent la fille à la stérilité sensuelle, Jeanne ne cesse ainsi de braver les règles conventionnelles de la pudeur:

Serre les jambes et accélère. (PC19)
 Je veux danser avec eux, dans les rues. Voyons, ma petite fille, cela ne se fait pas. Mais elle dévale la pente. Les mains tendues. (PC201)
 Serre les jambes, petite fille. Pour quoi faire. (PC227)

C'est également en exposant la nudité de son corps que Jeanne fait fi des principes moraux que la mère s'évertue à lui inculquer:

Nos corps nus dans les fougères livrés à la joie [...] (PC221)
 Nous courons nues sous la pluie. (PC220)
 Je cours. Elle court. Nous enlevons nos vêtements pour être nues sous la pluie. (PC226)

"Le corps reconquis. La vie à vivre", tel est le précepte que Jeanne veut observer (PC202). Or, l'apprentissage corporel et sensoriel qu'elle sollicite ainsi est d'autant plus difficile que s'appesantit sur la fille le poids d'un verdict de culpabilité prononcé par le père ou la mère et dont le but implicite est de lui rappeler qu'elle possède un corps non signifiant et qu'elle incarne le péché érotique de l'homme

profane. D'où la récurrence du thème de l'inceste:

La fille exemplaire [...] veut coucher avec son père. Alors là, vraiment, tu exagères. (PC149)
Père, je veux dormir contre toi, quel mal y a-t-il à cela, puisqu'il m'a fait stérile?

Cours, fille adultère, cours vite te pendre là-bas au prunier de Cythère [...] On y lapide les femmes incestueuses [...] (PC48)

Dans le roman de Poulin, Suzanne pose aussi sur Isabelle l'oeil sévère du tribunal moral, "interpos[ant] [...] sa vigilance, comme un paravent" pour châtrer ce "corps tendre, avide [de] caresses [fraternels]", pour "guett[er]" Christian, le frère adoptif qu'Isabelle "aime depuis toujours", et l'empêcher de "gav[er]" la soeur "de ses desserts et de ses friandises" (M30, 20). Chez Ducharme, c'est par contre le père qui incarne la voix du rigorisme et du châtiment céleste. Il va jusqu'à bannir sa fille et l'expédier en pénitence chez Zio et Zia pour avoir défié les convenances en déclarant aimer son frère "comme son mari" (A131). Or, comme nous le mettrons en lumière dans le chapitre suivant, Bérénice se complaît dans ce rôle de la soeur incestueuse qu'elle brandit comme une massue contre le parent moralisant. Son but est de devenir la rivale qui se bat pour réclamer son "trophée":

Tout le monde se bat pour me l'enlever. Christian, c'est comme un trophée. (A26)
Le plus fort l'emporte. Ils se trompent, Einberg et Chat Mort. Christian. Le plus fort, c'est moi. Celle qui finira par l'avoir, c'est moi. Je le leur ôterai, comme j'ôterai Constance Chlore à son horrible famille. (A26)

Le nombre de lettres que Bérénice adresse à Christian, tout en sachant qu'Einberg les recevra et les interceptera, reflète du même coup la rage de la combattante qui refuse de capituler (A239). Ces lettres indécentes sont autant de balles explosives qui ont pour cible la figure du père. Notons en passant que le personnage d'Hyvrard combine en plus saleté morale et saleté physique, pour marquer son autonomie par rapport aux lois parentales du savoir-vivre:

Elle a encore fait dans son lit [...] Non, ma

petite fille, là tu exagères. Tu n'es pas propre.
Mais, mère, cela n'est pas sale. (PC39-40)

C'est donc l'histoire d'une conquête de soi à travers celle d'autrui que l'enfant veut raconter: "Il faut que je me batte sans arrêt pour me trouver digne"; "Chat Mort est ma bataille. Einberg est ma bataille", affirme Bérénice (A45, 32).

3. Agresser l'adulte pour reposséder son moi

Mais, face à la résistance opiniâtre de l'adulte, la confrontation dégénère parfois en un brutal corps à corps. Telle la narratrice de La Porte du fond de Christiane Rochefort, Bérénice devient alors la "crapule sans foi, ni loi sauf la [s]ienne", la "brigande toutes griffes dehors"²⁴⁵, qui n'hésite pas à se "mett[re] des gants de boxe" pour les brandir au visage du parent (A83). Elle est en fait prête à "[se] battr[e] jusqu'à la dernière goutte de sang pour qu'aucune adulterie ne [la] touche" (A83, 204). Elle pulvérise donc l'image traditionnelle de l'enfant victime, de cet enfant de Jules Vallès qui se laisse approprier corps et âme par la mère abusive, qui, pris "par les oreilles" et "calott[é]", déclare pour toute défense:

C'est pour mon bien, aussi, plus elle m'arrache les cheveux, plus elle me donne de taloches, et plus je suis persuadé qu'elle est bonne mère et que je suis un enfant ingrat.²⁴⁶

"Ingrate", c'est bien ce que Bérénice entend être, mais au plein sens du terme. Car elle se promet d'anéantir le mou par trop menaçant de l'enfant soumis: aussi bat-elle impitoyablement Mordre-à-Caille, l'enfant "humble et pâte molle", le "sans-estomac" (A198, 199). Elle est de plus déterminée à "rompre tout à fait avec Mme Einberg", à "rendre cette femme tout à fait nulle", à "tu[er] Einberg et sa femme" (A20, 15). Il s'agit de se séparer de la mère et du père pour vivre sa propre vie et "[se] réaliser pleinement en tant qu'individu" (A245): "j'ai hâte que mon père meure pour être impie tant que je veux", déclare-t-elle (A11). Kenneth

Meadwell rappelle à cet égard que "la mort des chats de Mme Einberg, à savoir Mauriac I et II, complotée et réussie par Bérénice, révèle [...] au niveau symbolique le désir chez la jeune narratrice de mettre fin à la vie de sa mère qu'elle appelle justement Chat Mort"²⁴⁷. La crainte d'être contaminée, séduite et avalée par le parent pousse même Bérénice à se mesurer physiquement à lui:

Change de ton! Nous nous mettons à nous battre. Je lui [M. Einberg] flanque des coups de pied. Il me flanque des paires de claques. (A11)

Il se rapproche de moi. Il veut me saisir pour me contraindre par la force. D'un seul bond, dans la meilleure tradition des ruses obsidionales, je passe de l'autre côté de la table [...]

Ce que je veux, c'est le faire courir. Je veux qu'il coure après moi. Me juchant sur la table, sautillant comme un boxeur, je vais le braver à portée de main. (A223)

Je me débats comme une possédée. Je la [Mme Einberg] frappe à grands coups de pied, à grands coups de poing. Je lui griffe le bras, le visage. Je la mords même [...] Enfin, elle lâche prise. (A62)

Il s'agit ici de "ha[ïr] plutôt" que de "[se] laiss[er] faire" (A92), d'assumer matricide et parricide pour anéantir la suprématie adulte et détruire l'autre en soi, autrement dit pour préserver la pureté de l'enfance.

9. Dénoncer ou agresser la société oppressive pour affirmer son droit à l'existence

Or, dans les six romans, la révolte individuelle se confond avec celle de toute une collectivité marginale. Car l'enfant se pose, pour échapper à l'autorité adulte, en pourfendeur des formes d'oppression qui font de sa vie et de celle de certains groupes sociaux des existences trouées. De solitaire, sa prise de parole devient donc solidaire selon un processus d'identification. Notons en premier lieu que le regard de Natacha s'attarde plus particulièrement sur la condition ou les souffrances des exilés ou des populations minoritaires et immigrantes. L'enfant s'apitoie effectivement

sur le sort des gouvernantes anglaises engagées par Véra qui leur impose, comme à sa belle-fille, un certain isolement. C'est donc auprès de ces jeunes Anglaises que Natacha peut partager sa solitude (E244-5): "I still see your step-mother in my nightmares", lui confie un jour Miss Philips (E245). La narratrice se dit de plus fascinée par les invités de son père, les parents de Micha, les Péréverzev, Monsieur Ivanov et Monsieur Bilit, qui, à ses yeux, sont des gens "hors du commun, des êtres révolutionnaires, des héros qui ont [...] tenu tête à la police du tzar" (E183). Celui qu'elle aime le plus, Monsieur Ivanov, est même "resté de l'âge de vingt ans jusqu'à quarante-cinq ans enfermé dans la forteresse de Schlüsselbourg, longtemps dans le plus complet isolement, avec pour seule lecture la Bible" (E185). D'autre part, elle retient que "c'est depuis qu'on est venu le réveiller dans sa cellule de condamné à mort et qu'on lui a annoncé que sa condamnation à la pendaison était commuée en détention à perpétuité qu'a commencé chez lui [son] bégaiement" (E185). Elle apprend que son père a été, lui aussi, frappé d'ostracisme: ayant "dû quitter pour toujours la Russie" pour "empêcher que [l'oncle Iacha] ne soit livré à "l'Okhrana" (E146). Mais le sentiment de l'exclusion poursuit celui-ci jusqu'en France où il se voit obligé d'affronter la "hont[e]" d'être juif: "chaque fois qu'était soulevée la question, j'ai toujours vu mon père déclarer aussitôt, crier sur les toits qu'il était juif. Il pensait que c'était vil, que c'était stupide d'en être honteux", constate la narratrice (E220). Natacha saisit également le drame de Véra, la belle-mère pourtant distante. Elle comprend en effet la souffrance de cette femme déracinée, séparée des siens qui demeurent à Moscou:

Il y avait aussi la photographie de sa mère qui a un visage très bon, Véra l'aime tant qu'elle laisse rarement passer un jour sans lui écrire, et celle de son frère, de sa belle-soeur qui s'appelle Varia... Véra n'a pas de meilleure amie qu'elle...

Et elle a quitté tout cela, elle est à l'autre bout du monde... (E192)

Autrement dit, lucide et sympathique--dans le sens étymologique du terme²⁴⁸--la petite Nathalie perçoit ou dénonce, en même temps que son propre sentiment d'abandon filial, celui de l'exclusion sociale et politique que ressent l'adulte.

Dans le roman de Jacques Savoie, la parole et la narration enfantines abattent également les parois des tabous sociaux et proclament, au niveau symbolique, le triomphe de la différence. La vision d'Antoine est effectivement englobante, projetant les contours d'un monde où toute discrimination, entre autres sexiste et sexuelle, est pulvérisée. C'est ainsi que la belle Armande dont les visites nocturnes réconfortent le père ne reçoit dans la vision enfantine aucune désignation péjorative: elle n'est pas la prostituée ou la putain, mais seulement une femme qui "ne s'en fait pas avec la vie et [qui] est toujours de bonne humeur" (PT101). Un phénomène d'inversement se produit dès lors, car ce que la convention et la loi condamnent au silence marginalisant devient pour l'enfant une question d'intérêt public. En effet, Antoine n'hésite pas à s'approcher du kiosque que tiennent Armande et Madame Adrien dans le Grand Théâtre, et à se lancer dans une campagne de publicité pour faire valoir leurs "service[s] téléphonique[s]" (PT100, 102):

Les gens s'arrêtent devant la table et demandent s'il y a quelque chose à vendre. Moi, je fais de mon mieux. Je leur dis que le service téléphonique de Madame Adrien est le meilleur de la ville... que mon père s'en sert souvent et que ça le réconforte beaucoup. (PT102)

Dans le même ordre d'idées, la supposition que Lauda serait une "lesbienne" est conçue, dans l'univers enfantin, non pas comme indice social qui exclut, mais plutôt comme élément concluant d'un raisonnement non préjudiciable:

[...] ma mère [...] habite avec la mère de quelqu'un d'autre. Il n'a jamais pu le prendre

d'ailleurs, mon père. Même aujourd'hui, il passe son temps à dire qu'elle est lesbienne. Moi, ça ne me fait rien du tout parce que les lesbiennes ont bien raison de ne pas vouloir vivre avec des gars compliqués comme Blaudelle. (PT11-12)

Or, si le personnage d'Antoine livre la perspective d'un monde défini au-delà des limites imposées par la raison adulte et normative, c'est que lui-même revendique un droit d'être représenté. Rappelons sur ce point que, dans son désir de suivre le chemin de l'artiste, de devenir pianiste ou accordeur de piano, l'enfant se situe effectivement en marge de la société traditionnelle, comme l'illustre la mise en quarantaine de sa grand-mère Céleste et de son père dans le clan des Blaudelle.

Dans L'Enfant et les hommes, la voix enfantine s'élève pour dénoncer une marginalisation rattachée à la couleur de la peau et de l'uniforme, pour s'affirmer porte-parole de toutes les victimes de l'exclusion politique, religieuse et raciale. Plongé dans l'époque de la deuxième guerre mondiale, le personnage de Bossus est plus précisément affecté par les affres du rejet et de l'humiliation infligées aux étrangers de son quartier. Primant l'être plutôt que l'apparence, le jeune personnage de Bossus est en fait celui qui, durant la période d'occupation, peut concevoir "le courage et la résignation des vaincus", mais qui peut aussi saisir dans le regard de l'ennemi l'éclat qui "envelopp[e] comme une caresse" et qui "s'apito[ie] sur le sort d'un enfant" (EH62, 66, 100).

Or, le narrateur de Bossus reproche à l'adulte d'être inapte à saisir la ressemblance de tous les êtres et de chasser cruellement celui que l'état ou l'institution déclare marginal. Il observe ainsi avec amertume la mise au ban progressive des Obe'man, un couple juif: après la visite d'un "homme portant un [...] chapeau" qui leur a fait subir un interrogatoire, le mari "mange de moins en moins, néglige son travail" (EH89); à la page 109, s'il continue à sortir, celui-ci porte désormais "l'étoile" du mépris, s'efforçant de "se

cache dans les plis du crépuscule" ou de "se confondre avec la grisaille des murs"; l'enfant nous apprend ensuite que le couple ne "sor[t] plus le jour" et que le soir, "peu de temps avant le couvre-feu, monsieur Oberman vient se ravitailler" chez l'épicière (EH110, 111); il nous rapporte en outre que des "hommes en manteau de cuir [...] ont molesté les Oberman" et saccagé leur cordonnerie (EH111); plus loin, nous lisons que l'épouse "reste invisible" et que le mari "ne va plus se ravitailler chez l'épicière" à qui on a reproché de "prendre des risques inutiles" (EH121, 120-21, 111). L'enfant ne manque pas non plus de révéler la responsabilité de ses voisins qui participent indirectement, de par leur impassibilité et leur attitude froidement catégorisante, à l'acte de violence dont sont victimes les Oberman. Il enregistre en particulier les paroles impitoyables du commissaire qui justifie l'expulsion du couple juif en alléguant la fausse excuse que le cordonnier "n'avait plus de clients et se claquemurait" et que sa femme "était devenue folle" (EH125).

L'enfant de Bossus n'est pas seulement réceptif à la misère du marginal. Il ose de surcroît, dans un élan de compassion, braver l'opinion commune et les autorités. Il n'hésite pas ainsi à défier les "paires d'yeux du café" qui le "blâm[ent]" (EH65, 67) et la "moue" d'une femme qui "cingle comme une insulte" en acceptant les tablettes de chocolat offertes par deux soldats ennemis (EH66). Mais surtout, il se permet d'"entrav[er] l'action de la justice" en se battant avec les agents qui arrêtent les Oberman et en leur lançant des bombes à eau (EH124-25). Dans un acte de solidarité et préférant "interven[ir]" pour "repouss[er] la bêtise et la cruauté" de l'opresseur (EH116), il décide même de partager avec les victimes de la rue Froide les railleries des passants et les maux de l'exil. Il traverse donc la rue en caquetant "Catho... Catho... lique!", "une grande croix" en papier blanc épinglée sur la chemise (EH113, 114). Or, dans sa marche vers l'église, il se métamorphose singulièrement pour finalement

devenir la copie d'un monsieur Oberman. Nous notons en effet, chez l'adolescent comme chez le vieillard, la même silhouette courbée, la même démarche lente²⁴⁹, les mêmes sentiments de honte et de peur. Si ces sentiments se dévoilent chez monsieur Oberman à travers le baissement des yeux et le mouvement d'un corps qui "se plaque contre la porte d'une boutique" (EH109). l'enfant évoque quant à lui une "honte qui [lui] vrill[e] le cerveau" et une "peur qui [lui] brouille la vue" (EH116). Bien qu'il "reconnais[s] quelques visages" familiers, celui-ci se voit en outre, comme le cordonnier, l'objet des "ricanements" et des "injures" (EH115): il n'est plus désormais un voisin du quartier; il devient "un étranger perdu dans une ville hostile" (EH114). Parce qu'il a voulu s'identifier à l'adulte marginal, l'enfant de Bossus finit même par subir le sort des Oberman puisqu'on l'expulse également de la rue Froide et qu'on l'enferme dans une cellule pour adultes. Or, l'image de la victime juive le poursuit jusque dans ce lieu où il affronte le froid, la faim, les "puc.s" et l'"odeur fétide" de la "tinette" (EH132-33). En effet, il rencontre dans le "château" où il est incarcéré un coiffeur qui, lui aussi juif, injurié et voûté, "ressemble étrangement à monsieur Oberman" (EH133). Mais, élément plus significatif, l'enfant revêt provisoirement, auprès de son compagnon de cellule--un prénommé Julien--le masque du persécuté juif. De la contiguité, on glisse à la substitution:

Julien dépérit. Il répète de sa voix sourde que rien ne le sauvera [...] Haineux, il souhaite qu'on me fusille avec lui. Il m'accuse d'être juif. Il m'intimide, me gifle, m'arrache ma gamelle et la lance contre le mur ou me la jette au visage. Je me tais. Je suis en enfer. (EH134)

L'enfant de Bossus se dédouble ainsi pour rejoindre les destinées opprimées de monsieur Oberman et de Julien. Mais il finit même par se décupler car, à son tour, monsieur Oberman se fond dans la foule marginale en recevant l'appellation généralisante "un homme" (EH109): "Une étoile sur le dos d'un

homme c'est triste à voir", déclare le narrateur (EH109). Signalons dans ce même ordre d'idées que l'enfant découvre chez les Oberman menottés un "regard émerge[ant] du fond des siècles, à travers des murs et des murs d'injustices et de persécutions" (EH126), partant un regard pluriel qui raconte "la misère et la soumission" de tout un peuple (EH77). L'enfant oppose finalement à l'univers divisé de l'adulte normatif un espace autre: où le désarroi des uns contient celui des autres, où marginaux et non marginaux se retrouvent enfin face à l'expérience de la vie et de la mort. Insistons de nouveau, à cet égard, sur l'abondance des indéfinis qui nous plongent dans l'univers de l'indétermination: le narrateur est lui-même désigné par la formule générale "l'enfant". Or, cette lacune au niveau onomastique contribue de toute évidence au chevauchement des personnages. L'enfant de Bossus devient ainsi le point de rencontre de toutes les âmes dépossédées et tourmentées, enfantines et adultes, pour devenir le porte-parole de leur révolte.

Chez Gabrielle Poulin, le profil d'Isabelle rejoint par contre, dans le contexte revendicateur, une constellation de silhouettes féminines du passé et du présent. Partant, "Isabelle" n'est plus qu'un prénom parmi tant d'autres et la composante d'une voix qui raconte un vécu féminin se vivant et se disant dans la pluralité:

Elles sont des centaines des milliers qui poussent en avant l'écho de leurs noms. Anne, oui, Isabelle, oui, Mélodie et Barbe et Eulalie et Geneviève et Catherine et Blanche... Unique et innombrable. Maria la trop belle et trop forte, la noire Angéline folle et sage en ses amours boiteuses. Marie Marie Marie la Malhurée tragique trois fois mère trois fois soeur et trois fois fiancée, Florentine à la bouche peinte, petite poupée gigogne fermée comme un oeuf, Élisabeth la violente la possessive et la possédée. (M154)

Le personnage de Poulin rejoint ici une perspective intégrante qui engendre l'image de la plufemme et qui pulvérise les siècles de sédimentation ontologique à travers l'énergie

explosive d'une sororité salvatrice: le poids multiple de l'expérience et de la visibilité nominale féminines étant proclamation d'un droit d'exister et d'un désir de se faire voir. Dans Les Prunes de Cythère, la narratrice procède elle aussi à un glissement sur l'axe temporel pour permettre la fusion de son personnage et de celui de la plufemme, être polymorphe qui réunit les femmes d'autrefois et d'aujourd'hui que l'oeil du père réduit à l'inexistence et à la transparence. L'opération est ouverte à l'infini, procréant une liste inépuisable qui inclut les "femmes adultères tourmentées", "les femmes trompées éplorées", les "femmes fermant les yeux", les "femmes préférant ne pas savoir", les "femmes qui ont tiré le bon numéro, il boit, il court, il joue pas", les "femmes de celui qui est comme ça et n'y peut rien", les "filles vierges terrorisées après vingt ans de cloître", l'"épousée au plus beau jour de sa vie", l'"accouchée du j'espère que c'est un fils", la "petite femme vaillante debout dès l'aurore", la "putain nécessaire pour préserver l'honnêteté de nos femmes" (PC233); mais encore "les finies", "les rejetées", les "usées" (PC91), "Cendrillon et Monroe réunies", "Perrette et le Pot au lait", "le Chaperon Rouge traversant le bois", "Blanche-Neige faisant le ménage", "Garbo, et Dietrich", etc.; autrement dit, toutes les femmes réelles et fictives pour qui Jeanne a été élevée, "repoussoirs résignés, futures mères exemplaires, crevant à essayer de l'être" (PC233). Or, à travers cette identification au je féminin multiple, est exprimée l'intention d'échapper au regard de la mère patriarcale, de briser la statue de la fille "servie dans les petites choses et [qui] ser[t] dans les grandes"²⁵⁰. L'enfant d'Hyvrard ranime ainsi les figures inanimées du passé, soulève les voiles du silence dont la société a affublé la femme, et trouve dans la pluralité la force engendrante qui mène vers une renaissance: celle de la fille libre. Partant, le combat personnel de Jeanne, comme d'Isabelle, s'amplifie pour s'associer à la lutte mythique de

toutes les femmes dans une tentative commune de briser le silence de la poupée modalisante que la mère entend procréer.

Pour la narratrice de L'Avalée des avalés, l'oppresseur à abattre est plus globalement, à travers la figure parentale, le monde moderne, une société mystificatrice et conformiste qui étouffe les consciences individuelles. La colère enfantine s'élève ainsi contre tous les transmetteurs et mainteneurs d'impureté, les institutions, les doctrines, la religion sociale, l'héritage judéo-chrétien, la loi, l'armée, l'argent. Elle prétend "[s]e refuse[r] à tout commerce avec le monde immonde qu'on [lui] a imposé" pour devenir "agressivement apatride", "impie" et "diabolique" (A173, 248, 18, 138). Dans l'optique ducharmienne, l'oppression adulte devient ainsi le symptôme d'un mal universel dont l'enfant rêve de purger le monde. Il s'agit de procéder au "grand nettoyage prôn[é] par Nietzsche pour refaire l'univers"²⁵¹, de "mettre le feu à cette vermine dont les terriers portent le nom de maisons" (A87), de provoquer "un massacre, une hécatombe, une déflagration, un sinistre" (A37): "Voilà ce qu'il faudra que je fasse pour être libre: tout détruire", affirme Bérénice à la page 160. Paul-Émile Roy met en lumière, à cet égard, la portée métaphorique de l'incendie des herbes sèches de l'île semé par Bérénice et Christian au début du roman, qui provoque chez la petite Einberg un rire en "avalanches", celui du triomphe de l'individualité (A37-38)²⁵². Le récit ducharmien raconte précisément la rupture progressive avec l'Autorité, avec toutes les forces extérieures et sociales qui se disent détenteurs de la vérité. Il traduit un désir virulent de pulvériser les déterminismes scientifiques, théologiques et psychologiques que véhicule la parole parentale, les "valeurs-idoles, ou ces valeurs-symboles [...] qui visent toutes à nous faire oublier en nous donnant l'impression d'être quelqu'un"²⁵³. Entre autres, Bérénice déclare la guerre aux représentants du système scolaire, espace qui s'impose à l'enfant pour lui inculquer les valeurs mensongères:

Je me rends chez dame Ruby [l'institutrice] [...]
 Si j'avais une scie, je lui scieraï les jambes. Si
 j'avais un entonnoir, je lui donnerais des coups
 sur le nez. Si j'avais une bombe atomique, je la
 lui ferais manger. (A109)

Autrement dit, la révolte que Bérénice oppose au joug familial aboutit à l'aspiration au crime individuel et collectif. L'enfant ducharmien s'inscrit ainsi dans le sillon révolutionnaire de l'enfant fictif de l'époque nucléaire: tel un Nicolas des Petits enfants du siècle de Rochefort qui rêve de "je[ter] une bombe atomique" et de "démoli[r] toutes les baraques"²⁵⁴, Bérénice préfère elle aussi jeter ses "bombes atomiques" plutôt que de céder (A28). Nous sommes donc bien loin de l'image paisible de la Maria Chapdelaine qui, "immobile, les mains croisées dans son giron, patiente et sans amertume", "goût[e] le repos et la fraîcheur"²⁵⁵. Notons au passage que l'enfant de Bossus prononce également un arrêt de mort à l'égard des hommes qu'il condamne pour le délit de montrer "détachement", "insensibilité" ou "dédain"²⁵⁶ (EH88, 65, 88) et de procréer un univers où règnent le "mensonge" et la "mort" (EH130): "j'ai voulu de toutes mes forces, de toute mon âme et du fond de mon cœur meurtri que cette ville, la mienne, soit rasée par les bombes", déclare-t-il (EH117). Or, ce nihilisme est régénérateur car il conduit à l'émergence d'un nouveau monde et d'une nouvelle naissance qui récupère le rêve de liberté et d'infini qu'entrave l'adulte conventionnel.

10. Une lutte ambivalente face au monde adulte

Notre analyse éclaire finalement le portrait d'un enfant dualiste, partagé entre l'appel à l'étreinte affective et l'aspiration à l'autosuffisance: entre, d'une part, le besoin de copier le modèle parental et de s'intégrer dans la collectivité adulte et, d'autre part, le désir de se marginaliser, d'échapper à l'action objectifiante du parent ou d'une société qui entravent le geste individualiste--perçu comme signe déviant. "Telle est donc la double postulation" du moi enfantin: "simultanément et paradoxalement, il se livre et se retient"²⁵⁷. Paul-Émile Roy déclare ainsi, à propos de Bérénice, qu'"elle appelle la tendresse de sa mère et la rejette à la fois", qu'"elle a soif d'amitié et la refuse"²⁵⁸. Il suffit d'évoquer à cet égard le comportement ambivalent de l'enfant ducharmien lors de sa convalescence: Bérénice dit avoir "besoin" de sa mère et de "choi[r] dans ses bras", tout en exprimant le refus de se laisser faire et le désir de "ha[ïr] plutôt" (A92). La narratrice devient ainsi cet être pendulaire qui oscille entre l'envie d'être "berc[é]" et la pulsion qui l'oblige à "réagi[r] à une goutte de miel par une mer de fiel" (A254). "J'apprends à dédaigner ce qui d'abord me plaît", telle est la philosophie bérénicienne (A31). Prise au piège entre l'élan d'amour et le cri de la lucidité, entre le rêve d'union et la peur de se faire engloutir, Isabelle éprouve elle aussi un double sentiment à l'égard de Suzanne, de "fascin[ation]" et de "répulsion" (M34): "Ma bouche est pleine de sang, le tien et le mien, incompatibles, confondus pourtant", déclare la narratrice (M194). Le rapport entre Jeanne et sa mère incorpore également soumission et transgression, attirance et aversion: la fille hésitant constamment entre la quête d'un contact initial et foetal, qui est aussi contact avec toutes les femmes du passé et du présent, réelles et mythiques, et la peur d'être "digéré[e]" par la matrice maternelle et de sombrer dans une léthargie existentielle (PC187). Avec Jennifer Waelti-Walters,

nous rappelons qu'Hyvrard nomme cet "état situé entre la séparation de la mère et de la fille, et le refus de la fille de se séparer de la mère" "la séparation"²⁵⁹.

Or, si le parent incarne à la fois le modèle et le rival, c'est que, pour reprendre les termes de Rykner, "l'Autre est toujours l'élément fondateur qui met en branle la dynamique du moi"²⁶⁰: il s'agit en effet d'abord l'adulte et de le posséder pour proclamer l'existence de son moi; il s'agit plus précisément, dans le cas de Jeanne et d'Isabelle, de s'approcher de la mère et de se fondre en elle pour trouver la plufemme qui permettra de réaliser l'unicité subjective. L'enfant que nous étudions est par conséquent celui qui "vit à chaque instant la dualité, l'expérience du double", puisqu'il passe constamment d'un sentiment d'union à un sentiment d'éloignement, d'un sentiment de mort à un sentiment de vie, du rôle de l'enfant sage et raisonnable à celui du fauteur de trouble, "pour [parfois] les réconcilier en un éclair"²⁶¹. Autrement dit, cet enfant est en état d'alerte constant: car, trop s'engluier dans l'adulte et le social c'est être avalé et réduit par assimilation, et trop plonger dans la subjectivité c'est sombrer dans la folie. Il doit ainsi garder un pied dans chaque camp: un pied dans le monde extérieur de la conformité et un autre dans celui intérieur de la perception. Il s'agit de "tromper la vigilance de la censure"²⁶² adulte. Du même coup, l'enfant se voit obligé de porter le double masque, de l'image qu'il se donne de lui-même et de celle que les autres exigent de lui, de ce qu'il est et de ce qu'il doit être pour l'adulte.

Les hésitations de l'enfant entre le replié et le contaminé, le ghetto et l'adhésion, le solitaire et le solidaire, explique d'ailleurs la nature ambiguë du discours et du récit enfantins qui se construisent sur le mode conflictuel. Nous notons en particulier que l'antinomie s'intègre profondément dans l'imagerie symbolique et poétique de Jeanne, pour engendrer de nombreux énoncés contradictoires.

Citons entre autres:

Je serai comme les autres. Je mentirai pour avoir la vie sauve et vous n'aurez pas honte de moi. (PC166)

Je ne deviendrai pas pareille à vous qui savez mentir pour avoir plusieurs vies. (PC171)

[...] je ne dirai rien. (PC102)

Ce n'est pas moi la muette [...] (PC195)

La jument mange dans la main du maître. (PC159)

Je suis la jument indomptable que nul ne peut s'approprier. (PC234)

Or, il n'est pas sans intérêt de souligner que cette double vision répond à une certaine réalité enfantine et adolescente, à celle des phases d'opposition qui éclatent vers l'âge de trois ans et durant la poussée pubertaire. Car est alors ressenti, pour citer Henri Wallon, un "désir de participation [qui] se mue vite en désir de substitution"; "plus souvent même les deux coexistent et [...] inspirent à l'égard du modèle un sentiment ambivalent de soumission et de révolte"²⁶³. Cependant, la dialectique enfant/adulte, personnel/social, singulier/pluriel est aussi l'expression du drame psychologique et mythologique de l'être humain, tiraillé entre le bien et le mal, la vie et la mort, la création et l'imitation: "Human life necessarily involves two faculties: creativity on the one hand, and the ability to adapt to society, to imitate [...] on the other", souligne Fiona Björling²⁶⁴. Citons également Françoise Dolto qui traduit ce conflit intérieur en termes psychanalytiques:

Nous sommes tout le temps pris entre des pulsions de non vie, des pulsions de répétition qui sont ensemble--ce que nous appelons en psychanalyse des pulsions de mort--pulsions de mort de l'individu, et pulsions de mort du sujet du désir, qui voudrait n'être pas né parce que ce serait plus facile, et puis, de l'autre côté, les pulsions de vie, qui sont de conservation de l'individu, et qui sont des pulsions de désir.²⁶⁵

Or, ce drame est souvent vécu comme une impossibilité. L'illustre précisément l'expérience tragique de l'enfant, d'une Bérénice qui, les "yeux fermés", se sent avalée par son

ventre et qui, les "yeux ouverts", se sent gobée dans "le ventre de ce [qu'elle] voit" (A7).

Le récit dualiste devient en outre stratégie pour faire ressortir la perspective ironique d'une société adulte qui se définit sous le signe de l'absurde et dont l'enfant dénonce les normes ridicules. Nous le constatons plus particulièrement dans le roman de Bossus où les jeux enfantins constituent une mise en abyme plus ou moins fidèle de la guerre des adultes. La propension des plus jeunes à imiter leurs aînés se révèle effectivement à travers un procédé de parallélisme qui rapproche les combats réels des parents et les batailles imaginaires des enfants: tandis qu'"on redoute un bombardement" dans l'espace adulte, l'enfant "déclare la guerre à l'Empereur" dans l'espace ludique (FH12, 14); tandis que les grands vivent dans la peur des occupants, les petits "viv[ent] dans l'appréhension d'une embuscade" (EH43); le narrateur note d'autre part la "ressemblance" entre les "étrangers" de la ville et "les fils d'immigrants ralliés par Zimmer", le chef de la bande enfantine adverse (EH35). Le petit Zimmer devient même dans la guerre ludique le double d'Hitler: il parle l'allemand (EH14), exprime une admiration pour "Alexandre, César, Napoléon, Hitler et Staline", "ne fait aucune distinction entre le bien et le mal" (EH101) et on l'apostrophe par un "Vive Zimmer!" (EH14). Sans omettre le nom "Zimmer" lié à celui d'"Hitler", selon le procédé de la contrepèterie. L'enfant de Bossus se plaît en outre à lancer des bombes à eau sur la tête des passants, reproductions ludiques des bombes menaçantes de l'adulte. Cet intérêt pour la confection de bombes évoque d'ailleurs, de façon révélatrice, l'occupation du grand-père, Gaston Langlois, qui "ouvrit un atelier de soudure" et qui "fut le premier à fixer des ailettes aux obus lâchés par les aviateurs" (EH50, 50-51).

Ces jeux qui sont pourtant contamination des préoccupations adultes conduisent finalement le jeune personnage en prison: l'espace ludique rejoignant dès lors

l'espace réel de l'adulte. L'enfant devient ainsi victime de la puissance destructrice des mots et des activités adultes: "Je vous arrête!", s'écrie l'officier qui reçoit les bombes de l'enfant sur la casquette, "vous êtes coupable d'attentat contre mon armée" (EH163). La narration enfantine qui rapporte les paroles du militaire formule ici, sur le mode symbolique et ironique, une condamnation du jugement adulte qui se permet de châtier l'enfant pour les bombes inoffensives qu'il largue, alors que sont passées sous silence les bombes autrement meurtrières que l'adulte lance lui-même. La position de l'enfant est évidente à cet égard puisqu'il exprime un refus inflexible de faire la guerre selon les règles de l'adulte, de devenir à l'imitation des grands une machine de haine et de vengeance: "Si les camarades de ma classe m'ont suivi sans hésiter", déclare-t-il, "c'était au nom de l'amitié, du plaisir de relever un défi sans importance" (EH101). "Nous n'avons pas imité les adultes qui nous ont oubliés", ajoute-t-il (EH101). C'est pourquoi "l'usage d'objets pouvant être maniés ou lancés", autrement dit pouvant provoquer des blessures "mortelles", est rigoureusement interdit par l'enfant (EH64, 103)²⁶⁶. Celui-ci se situe par conséquent entre le camp de l'intégration et celui de la subversion, entre le monde de l'imaginaire et celui de la réalité adulte. Or, ces hésitations aboutissent au triomphe de l'enfant face à l'injustice adulte: car le mouvement initial d'imitation conduit au renversement fantasmé des rôles. L'action imitative devient en effet action dénonciatrice, l'enfant condamné devenant le juge qui condamne. "J'ai demandé que le chapelier, les voisins, le buraliste, l'épicière et le chemisier, les ouvriers de l'imprimerie, la boulangère et son mari qui sent toujours la sueur, le curé, son vicaire [...] cessent d'exister", telle est la sentence que prononce l'enfant (EH118).

Notes

1. Nathalie Sarraute, Entre la vie, p. 22.
2. Nous empruntons un terme de Nathalie Sarraute dans Portrait, p. 9.
3. Nous empruntons dans cette introduction les termes et concepts que présente Oswald Ducrot dans Dire.
4. p. 58.
5. p. 54.
6. p. 51.
7. p. 121.
8. L'Usage, p. 59.
9. p. 20.
10. p. 59.
11. p. 53.
12. p. 26, 27.
13. Tropismes, p. 51.
14. Portrait, p. 9.
15. Nathalie Sarraute, Tu ne m'aimes pas, p. 55.
16. Nathalie Sarraute, Disent, p. 137.
17. Nathalie Sarraute, Tu ne t'aimes pas, p. 55.
18. p. 26.
19. p. 191, 194.
20. p. 196.
21. p. 172.
22. p. 174-75.
23. p. 188-89.
24. p. 198.

25. p. 171.
26. p. 27.
27. p. 28.
28. Disent, p. 36, 28.
29. Le Planétarium, p. 169, 246.
30. p. 274-75.
31. p. 83.
32. p. 249.
33. p. 14.
34. "...jeu de miroirs où je me perds - mon image que je projette en lui [Martereau] ou celle qu'il plaque aussitôt, féroce, sur moi, comme fait l'autre, mon oncle, sous laquelle il m'étouffe... je gigote pour me dégager, mais il me tient, je cède, il a raison, je me sens cela, je suis cela: le greluchon délicat, l'enfant gâté, pourri, les soins, les petits plats, 'la maladie des riches'... et je baisse les yeux, honteux..." (p. 241).
35. p. 18, 9, 32.
36. p. 133.
37. p. 16.
38. p. 56.
39. p. 23.
40. p. 125, 127.
41. p. 26.
42. p. 56.
43. Le chauffeur de taxi qui la conduit au centre hospitalier du Sacré-Coeur lui demande si elle n'est pas Tania Braun. Elle lui répond que c'est sa mère. Il la nomme alors "Mademoiselle Braun", ce qui provoque en elle un mouvement de colère intérieure: "Je serre les dents [...] Il ne peut pas savoir que je m'appelle Francoeur" (p. 30). Plus tard, lorsque Rousseau évoque sa ressemblance "fascinant[e]" avec sa mère, Vapeur éprouve également une "envie de le mordre" (p. 48).

44. p. 89, 90.
45. p. 141.
46. p. 90.
47. p. 148.
48. p. 55.
49. p. 10, 19, 53.
50. Le Nez, p. 198.
51. L'Océantume, p. 94.
52. p. 82, 87.
53. Le Nez, p. 198.
54. La Fille, p. 114-15.
55. L'Océantume, p. 38.
56. p. 153.
57. p. 22.
58. Le Nez, p. 32.
59. L'Océantume, p. 84.
60. p. 15.
61. p. 23.
62. Océantume, p. 54.
63. Le Nez, p. 14.
64. La Fille, p. 47, 233.
65. Le Nez, p. 39.
66. Ibid., p. 44.
67. "J'ai seize ans et je suis un enfant de huit ans", déclare Mille Milles; celui-ci ajoute que chateaugué "est comme [lui]": "elle a quatorze ans, mais c'est une enfant de six ans" (Le Nez, p. 9, 17).
68. Ibid., p. 22.

69. p. 10.

70. p. 51.

71. p. 51.

72. "Iode Ssouvie, reine de tout lieu, fille supérieure de Iode Ssouvie, veut se marier avec Iode Ssouvie, impératrice de partout, tombée de son propre ventre" (L'Océantume, p. 22-23).

73. Le Nez, p. 274, 176.

74. "Ils t'auront, pauvre Iode; et si ce n'est à l'université, ce sera au restaurant du coin. Tu seras agglutinée: ils sont outillés, bien organisés", l'avise Faire Faire (L'Océantume, p. 93).

75. Iode envisage un dernier voyage vers l'océan, croyant pouvoir échapper au sort funeste des adultes. Mais elle prend finalement conscience que cet ultime espoir n'est en fait qu'illusoire: "Une fois dans le train reparti je suis frappée comme par une révélation par la présence à nos côtés de Faire Faire et Ina. Que font-elles ici? Qui les a laissées s'introduire dans nos secrets d'enfants? L'ombre qu'elles projettent déjà sur le littoral détruit toute l'envie que j'en avais et fait pousser à sa place un mépris et un désespoir tels que jamais je n'en ai connu. Je les regarde fixement, sentant en moi tout s'écrouler, mes yeux piquant comme quand on ne peut pas s'empêcher de se mettre à pleurer. Adieu salut! Adieu rédemption! [...] Nous sommes assis devant l'océan. Il pue à s'en boucher le nez. Il étend jusqu'à nos pieds une nappe transparente pleine de morceaux de poissons pourris qu'il ravale aussitôt" (Ibid., p. 190).

76. p. 14.

77. p. 15.

78. p. 19.

79. p. 49.

80. p. 14, 85, 109.

81. p. 11.

82. p. 59.

83. p. 35.

84. p. 59-60.

85. Beautricourt, p. 53.

86. La Seconde, p. 91.

87. Tant, p. 93.

88. Une affaire, p. 63.

89. p. 79.

90. p. 169.

91. Une affaire, p. 83.

92. p. 84.

93. p. 169.

94. p. 84.

95. p. 10-11.

96. p. 76.

97. p. 31.

98. Une affaire, p. 63.

99. "Ce qui était écrit dans mon frêle destin était arrivé: je vomissais. Sur tout et partout: sur mes vêtements, sur la robe de Tata, sur le pont, sur les filets, sur le mât et même sur les chaussures que le capitaine avait déposées près de moi" (p. 11).

100. Tant, p. 104.

101. Tant, p. 9, 55, 33.

102. "Je souris à l'image de Gabi. Elle s'imprimait sur le mur [de la chambre d'hôpital] [...] Il me promet de me sauver [...] L'espoir me revenait [...] Gabi viendrait me chercher" (Ibid., p. 55).

103. Ibid., p. 19, 22, 55.

104. Ibid., p. 117, 21.

105. Ibid., p. 117.

106. p. 100.

107. Nous citons Josiane Bornstein dans "Antagonisme...", p. 12.
108. p. 93.
109. p. 94.
110. Nous empruntons ces termes à Josiane Bornstein dans "Antagonisme...", p. 12.
111. Nous citons Jean Gaugeard dans "Âpre Canada" (Claude Pelletier, comp., Réjean Ducharme: Dossier de presse 1966-1981, p. 7).
112. Le Nez, p. 221.
113. L'Océantume, p. 91.
114. La Fille, p. 214.
115. Ibid., p. 75.
116. Le Nez, p. 149.
117. p. 219.
118. La Fille, p. 179.
119. p. 144.
120. p. 67.
121. Mère, p. 325.
122. p. 22. "Je regarde passer sa robe mauve et son ombrelle. Elle m'a rendu pareille à elle. Ils m'ont nommée comme elle. Je ne peux plus ni vivre ni mourir. Je ne suis plus que cette suspension. Le corps noyant entre deux eaux" (p. 60).
123. Jeanne Hyvrard, Mère, p. 96.
124. Gabrielle Poulin, Un cri, p. 252.
125. p. 243.
126. p. 244.
127. p. 245.
128. p. 252.
129. Cogne, p. 14.

130. p. 106.

131. p. 73.

132. p. 71.

133. Florence Champagne est le nom de jeune fille de Madame Edgar Duchesne.

134. p. 34, 28.

135. Gabrielle Poulin, Cogne, p. 30.

136. p. 164.

137. p. 146.

138. p. 182.

139. Nous vous renvoyons à Maïr Verthuy-Williams et à Jennifer Waelti-Walters dans Jeanne, p. 9.

140. Jeanne Hyvrard, Mère, p. 61.

141. Jeanne Hyvrard, La Meurtritude, p. 46.

142. Remarquons à propos de L'Avalée des avalés et de L'Océantume, pour reprendre les termes de Jean-Cléo Godin: "Bérénice Einberg avait une soeur, une soeur aînée: Iode Ssouvie, fille d'Ina Ssouvie 38, jeune héroïne de L'Océantume. Et cette soeur aînée est en même temps un double--une esquisse, diront certains-- de Bérénice. Aussi ne s'étonne-t-on pas de retrouver, autour d'elle, une amie particulièrement chère et un frère soumis: Asie Azothe, qu'Iode kidnappera à la fin du récit, comme Bérénice avait poussé Constance Chlore à s'enfuir de New York, et Inachos [...] Comme dans L'Avalée aussi, bien sûr, la mère est grande, puissante, ouvertement honnie et secrètement aimée et admirée. Il n'y manque même pas l'île, ni le grand manoir, ni le chat [...] qu'on prend plaisir à écorcher vif, ni le père au nom significativement étranger, et absent" ("Comptes...", p. 100-1).

143. Nous citons Nathalie Sarraute dans Viviane Forrester, "Portrait...", p. 19.

144. Nous citons Robert Viau dans "Raconte-moi...", p. 51.

145. "La peau soyeuse, douce et chaude de la mère peut dissiper toute douleur et tout soupçon: '...je me serre contre elle, je pose mes lèvres sur la peau fine et soyeuse, si douce de son front, de ses joues' (p. 40) [...] Le bien-aimé et très cajolé nounours de Natacha partage les mêmes caractéristiques

(en tant qu'objet sur lequel l'enfant projette les mêmes besoins et les mêmes désirs). La tapisserie qui couvre le mur de la chambre de l'enfant dans l'appartement du père à Moscou, avec sa 'texture lisse' et sa 'délicate couleur dorée,' [...] réconforte l'enfant effrayé pendant l'absence de la mère" (Raylene O'Callaghan, "Reading...", p. 447).

146. Nathalie évoque "la longue table de la salle à manger où à chacun des bouts sont assis, se faisant face, se parlant de loin, se souriant, le père et la mère, entre leurs quatre enfants" (E33). Elle note également le "large sourire" de tante Aniouta qui lui apprend à lire l'heure (E35).

147. Gaetan Brulotte, "Le Gestuaire...", p.47.

148. Valérie Minogue, "Nathalie...", p. 218.

149. Nous empruntons les termes de Jacques Corraze que cite Anne Raim dans La Communication, p. 131.

150. Françoise Calin, La Vie, p. 65.

151. Nous empruntons les termes de Joseph Leif dans Le Langage, p. 44.

152. "Ta chair si froide quand je me serre contre toi" (PC100).

153. "Tandis que le temps passait et que durait la séparation d'avec Maman, les lettres et les cartes maternelles devenaient de plus en plus distantes--leur style paraissant s'adresser à un enfant beaucoup plus jeune: 'Elle ne sait pas qui je suis maintenant, elle a même oublié qui j'étais' (p. 122). Ce sentiment douloureux de ne pas être la cible du discours maternel accablait déjà Natacha lorsque Maman lui lisait ses propres histoires pour enfants, car les mots de Maman semblaient s'adresser ailleurs, laissant l'enfant avec 'cette impression que plus qu'à moi c'est à quelqu'un d'autre qu'elle raconte'" ("Nathalie...", p. 221).

154. "Le fossé entre la mère et l'enfant se creuse davantage quand Natacha va passer la journée à Versailles avec Véra, immédiatement après l'arrivée de sa mère à Paris. Maman est si fâchée qu'elle part le lendemain. Elle rejette ensuite [...] Natacha en écrivant de nouveau, non à pas à elle, mais à son père: 'Je vous félicite, vous avez réussi à faire de Natacha un monstre d'égoïsme. Je vous la laisse...' (p. 240)" (Ibid., p. 221).

155. Nous empruntons l'expression de Joseph Leif dans Langage, p. 42.

156. Citons au passage les commentaires de Minoque qui met subtilement en lumière cette confrontation entre l'explicite et l'implicite: "A sophisticated adult here makes a cruel and studied refusal of direct and personal communication with her child, in favour of an apparently impersonal and abstract commentary on the very words whose meaning silently saturates the scene. Their physical quality is appreciated and their overwhelming content ignored" ("Ici, une adulte sophistiquée refuse cruellement et délibérément la communication directe et personnelle avec son enfant, en faveur apparemment d'un commentaire impersonnel et abstrait au sujet même des mots dont le sens sature silencieusement la scène. Leur qualité physique est appréciée et leur contenu débordant est ignoré" ("Nathalie...", p. 222).

157. Françoise Calin, La Vie, p. 84.

158. Ibid., p. 84.

159. Voir Renée Leduc-Park dans Réjean, p. 272.

160. Solitude, p. 3.

161. Études, p. 105.

162. L'expression est de Jean Fisette: "L'adulte dans L'Avalée des avalés est celui qui veut aimer ou plus précisément, celui qui, sous ce prétexte, veut posséder" (Claude Pelletier, Réjean Ducharme: Dossier de presse 1966-1981, sp).

163. Études, p. 92.

164. Ibid., p. 93.

165. Quand Bérénice reçoit de Christian un "soleil zoulou", M. Einberg vocifère: "- Enlève-moi ça, Bérénice Einberg! Rends-le-lui, et vite! [...] Quant à toi, Christian, laisse ma fille tranquille!" (A29). Notez le "ma fille", utilisé à la place de Bérénice ou de "ta soeur", qui trahit chez le père le net refus de partager son "avoir" avec les membres de sa famille.

166. "C'est la première fois qu'il m'a écrit. Je lui ai adressé je ne sais plus combien de lettres durant les trois dernières années. Il n'a répondu à aucune. Quand j'étais de retour d'exil et que je le lui reprochais, il répondait qu'il n'avait rien reçu, qu'Einberg avait sans doute intercepté le courrier" (A81); "Einberg a précisé [avant le départ de Bérénice pour New York] que les lettres que nous nous écrirons malgré son interdiction seront interceptées et détruites" (A137); "- Il y a là-dedans [dans un porte-documents d'Einberg] des quelque six cents lettres que tu as écrites à ton frère durant ton séjour à New York. En toute conscience,

et tu comprendras sans doute, je n'ai pas pu les laisser parvenir à leur destinataire" (A239); "Au milieu du plancher, gît le télégramme reçu [d'Einberg en Israël]. "Tu écris au fils de cette femme en pure perte! Toutes tes lettres sont interceptées et détruites!" (A271).

167. Réjean, p. 132.

168. Études, p. 99.

169. Paul-Émile Roy, Études, p. 93.

170. Nous vous renvoyons à l'article de Robert Barberis "L'Avalée des avalés: affrontement avec le mal" qui met en lumière les procédés utilisés par Ducharme pour insérer le thème de la religion dans les structures littéraires de l'oeuvre, procédés qui font ressortir le caractère asphyxiant de l'élément religieux (Maintenant 76 (1968), p. 123, dans Claude Pelletier, Réjean Ducharme: Dossier de presse 1966-1987, sp.).

171. Paul-Émile Roy, Études, p. 92.

172. Patriarche de la famille Einberg à qui Bérénice est confiée pour qu'elle apprenne "ce qu'est vivre, bien vivre, ce qu'est bien penser, bien faire, bien manger, bien dormir" (A133).

173. Réjean, p. 101.

174. Nous empruntons les termes de Robert Barberis dans "L'avalée...", p. 123.

175. Ibid., p. 123.

176. Nous empruntons les termes de Grahame Jones dans "La recherche...", p. 268.

177. Le père de Jeanne la Folle "ne dit rien" (PC41); celui d'Isabelle "se tait parce qu'il ne sait pas mentir" (M116).

178. Françoise Calin, La Vie, p. 107.

179. Nous citons Jennifer Waelti-Walters dans "'Ils ont fait...", p. 121.

180. Nous citons Maïr Verthuy Williams et Jennifer Waelti-Walters dans Jeanne, p. 25.

181. Ibid., p. 121.

182. Nous empruntons ces termes à Jennifer Waelti-Walters dans "'Ils ont fait..."", p. 121.

183. Nous empruntons les termes de Grahame Jones dans "La Recherche...", p. 266.

184. Nous empruntons les termes de Françoise Calin dans La Vie, p. 117.

185. "La Recherche...", p. 269.

186. Jeanne, p. 17.

187. Portrait, p. 117.

188. Mythologies, p. 59. Bérénice a plus particulièrement conscience d'être le produit et la victime d'un univers adulte qui la façonne avant sa "naissance": "On ne naît pas en naissant. On naît quelques années plus tard, quand on prend conscience d'être. Je suis née vers l'âge de cinq ans, si je m'en souviens bien. Et naître à cet âge c'est naître trop tard, car à cet âge on a déjà un passé, l'âme a forme" (A141-42).

189. L'enfant constate d'ailleurs: "Elle n'était jamais là quand il fallait!" (EH156).

190. Nous empruntons l'expression de Mair Verthuy-Williams et de Jennifer Waelti-Walters dans Jeanne, p. 16.

191. Études, p. 118.

192. "'Ils ont fait..."", p. 120.

193. "The mother's power to suppress or repress is linked to her role as mediator of the man's law through an image of the phallic mother..." ("Le pouvoir de la mère de réprimer et d'étouffer est lié à son rôle de médiatrice de la loi masculine, comme le révèle l'image de la mère phallique") (Marguerite Le Clézio, "Mother...", p. 387).

194. "'Ils ont fait..."", p. 118.

195. Ibid., p. 119.

196. Nous empruntons les termes de Jennifer Waelti-Walters dans "'Ils ont fait..."", p. 118.

197. Ibid., p. 119.

198. Ibid., p. 119.

199. Ibid., p. 121.

200. "La mère n'offre à Jeanne que deux choix: le mariage ou la folie. Selon la définition de Jeanne, accepter l'un ou l'autre, c'est mourir. Si l'on examine en effet les diverses utilisations des termes 'mort' et 'la mort' dans le roman, on découvre qu'elles s'appliquent à tous les aspects du rôle féminin que connaît notre narratrice. Être folle, c'est être morte; l'hôpital psychiatrique s'appelle 'la ville des morts.'" (p. 215).

201. Nous citons Jean Fisette dans "Réjean Ducharme ou la révolte avortée", Campus Estrien (avril 1968), p. 11, dans Claude Pelletier, Réjean Ducharme: Dossier de presse 1966-1981, sp.

202. Nous citons Le Clézio dans "J.-M. G. Le Clézio devant Réjean Ducharme", Le Monde 7458 (4 janvier 1969), p. 8, in Claude Pelletier, Réjean Ducharme: Dossier de presse 1966-1987, sp.

203. Réjean, p. 206.

204. Renée Leduc-Park, Réjean, p. 17.

205. Nous empruntons l'expression d'Arnaud Rykner dans Nathalie, p. 39.

206. Les verbes "couper" et "trouer" sont également employés pour évoquer la brutalité maternelle: "Tu [la mère de Jeanne] as coupé mes mains pour que je ne touche aucun corps. Tu as troué ma gorge pour que je ne pousse aucun cri" (PC188). La reprise de ces termes met en valeur la complicité qui lie les mères et les agents du conformisme.

207. L'automobile constitue la représentation visuelle d'une déshumanisation à laquelle est réduit tout être social. Aussi Mille Milles, narrateur du Nez qui vogue, propose-t-il de remplacer le terme "automobile" par celui d'"hommiliste".

208. "[...] le sentiment de l'indifférence maternelle, le spectre de l'expulsion ou de l'abandon qui aboutit à la décision d'envoyer l'enfant vivre chez son père et sa belle-mère, semblent être confirmés par les mots entendus, les mots prononcés ou non-articulés" ("Reading...", p. 446).

209. "'Femme et mari sont un même parti' (p. 72), dit Maman quand Natacha essaye de prendre le parti de sa mère lors d'une querelle amicale entre celle-ci et son mari Kolia. Les mots excluent efficacement la jeune intruse, répondant à un mécanisme d'expulsion et de rejet profondément enraciné" ("Nathalie...", p. 214).

210. "Lui...", p. 110.
211. "(Nouveau)..." , p. 167.
212. Nous citons Sabine Raffy, Sarraute, p. 240.
213. Solitude, p. 30.
214. Nous citons Bruno Vercier dans "(Nouveau)..." , p. 166.
215. L'Avalée, p. 76.
216. "C'est toujours comme ça quand on fait la paix, Blaudelle et moi... Une heure plus tard, on se perd" (PT97-98).
217. Valérie Minogue remarque à cet égard: "The model story involves an ideal family, with a loving Papa and Maman, grandparents, brothers and sisters, an ideal house, beautiful garden, and the little white dog which is a birthday present. The 'boule blanche', symbol of childish purity and innocence, is crushed on the railway on the child's fictional birthday. The cliché-ridden story is surprisingly suggestive, after all, of a real 'premier chagrin' in which childish innocence and idyllic family life were alike destroyed" ("L'histoire-modèle implique une famille parfaite, avec un papa et une maman aimants, des grands-parents, des frères et des soeurs, une maison idéale, et le petit chien blanc qui a été offert comme cadeau d'anniversaire. La 'boule blanche', symbole de l'innocence et de la pureté enfantines, est broyée par un train le jour de l'anniversaire de l'enfant fictif. Or, cette histoire-cliché est après tout étonnamment révélatrice d'un véritable 'premier chagrin' que cause la double perte de l'innocence enfantine et d'une vie familiale idyllique") ("Childhood...", p. 234).
218. Le Roman, p. 33.
219. p. 167-68.
220. p. 118.
221. "[...] elles sont très belles, les coulées de peinture. Il m'a regardé du coin de l'oeil. Ça lui fait toujours un petit velours quand je m'intéresse à sa peinture. Je lui ai tendu la main et on a marché ensemble [...] Ça faisait au moins deux jours qu'on s'était pas sentis aussi bien ensemble" (PT74).
222. Nous citons Sabine Raffy dans Sarraute, p. 116.
223. Nous citons Jean Pierre dans "L'écrivain", p. 61.

224. "Je cherchais à préciser comment et pourquoi j'étais devenue une malade mentale.

En faisant cela j'ai mis à jour la personnalité malsaine de ma mère" (Marie Cardinal, Les Mots, p. 212).

225. p. 203.

226. "[...] je veux pas ressembler aux enfants de mon école. Je les trouve cons. Ils ne connaissent rien et ils ont tous un père et une mère qui vivent ensemble" (PT76).

227. Nous citons Grahame Jones dans "La Recherche...", p. 272.

228. Sarraute, p. 242.

229. Ibid., p. 244.

230. La Porte, p. 87.

231. Nathalie, p. 69-70.

232. Nous citons Valérie Raoul dans "Discours...", p. 71, 68.

233. L'Être, p. 666-67.

234. Suzanne confie à Bernard: "J'avais imaginé que je me sentirais sa mère en la prenant dans mes bras. Elle s'est raidie, tellement que j'ai failli perdre l'équilibre" (M10).

235. Nous vous renvoyons entre autres à l'article de Marie-France Silver, "1789-1793: naissance et mort du premier féminisme politique français". Cette étude fait ressortir l'opinion misogyne du XIXe siècle qui perçoit la participation féminine à la Révolution française comme "une perversion pathologique" (Marguerite Andersen et Christine Klein Lataud, comps, Paroles, p. 132). Silver cite au passage une thèse de médecine, soutenue en 1904 à l'Université de Lyon par Alfred Guillois, dont l'intention était de démontrer que les femmes de la Révolution "souffraient de 'paranoïa reformatoria', c'est-à-dire d'une folie des idées réformatrices" (Études médico-psychologique sur Olympe de Gouges. Considérations générales sur la mentalité des femmes pendant la Révolution française, Lyon, Rey, 1904, Bibliothèque nationale, Paris, pièce 2073, cité dans Marguerite Andersen et Christine Klein Lataud, comps, Paroles, p. 132).

236. Nous vous renvoyons aux propos de Jennifer Waelti-Walters dans "The Body...", p. 73.

237. Pacifique, le personnage de Jacques Savoye dans Raconte-moi Massabielle, a compris lui aussi que "la folie était la seule chose contre laquelle l'intelligence ne pouvait rien"

(p. 32).

238. Nous citons Claudine Herrmann dans Les Voleuses, p. 140.

239. Nous citons Kenneth Meadwell dans L'Avalée, p. 30.

240. L'Évolution, p. 70.

241. p. 259.

242. Nous empruntons ici les termes de Grahame Jones qui déclare plus précisément, à propos du personnage de Gabrielle Poulin, que celui-ci ne consent pas à "ce qu'il y ait une essence préconçue qui conditionne son existence et lui interdise toute possibilité d'un choix existentiel, d'une liberté existentialiste"; elle ajoute que "le désir d'être 'Maria Chapdelaine à l'envers' est l'impératif moral qui inspire les protagonistes créés par" l'auteur ("La Recherche...", p. 266).

243. "La Recherche...", p. 274.

244. Nous citons Gabrielle Poulin dans Cogne, p. 105.

245. La Porte, p. 136.

246. L'Enfant, p. 33-34.

247. L'Avalée, p. 37-38. "Mme Einberg n'est pas ma mère. C'est Chat Mort", déclare Bérénice à la page 25. Françoise Laurent souligne à ce propos que, "dès lors tuée par chat interposé, [Bérénice] appell[e] désormais sa mère Chat Mort par glissement totémique et même, par un glissement linguistique, humour noir du langage, Chamomor" (L'Oeuvre, p. 38).

248. Le terme latin "sympathia" traduit le "fait d'aprouver les mêmes sentiments", autrement dit suggère clairement une participation enfantine à la souffrance adulte.

249. Monsieur Oberman "marche à petits pas, le dos voûté" (EH109); "J'ai marché aussi lentement que possible" (EH113); "J'ai marché d'un pas lent. Je voyais ma silhouette un peu courbée" (EH115).

250. Nous empruntons les termes d'Henry Montherlant dans Carnets, Carnet XXI, p. 89.

251. Nous citons Renée Leduc-Park dans Réjean, p. 37.

252. Études, p. 113-14.

253. Nous citons Denis Morin dans "Réjean...", p. 61.

254. p. 105.

255. Louis Hémon, Maria, p. 242, 98.

256. L'enfant de Bossus remarque, lors des funérailles de monsieur Barassin, que les fossoyeurs partent "avec le détachement, voire le dédain, de ceux qui accomplissent une besogne quotidienne" (EH88). Il constate en outre, avec horreur, qu'à la question de madame Oberman "Où l'a-t-on enseveli?", sa mère répond: "Je ne sais plus [...] Jetez vos fleurs au hasard" (EH89). Il éprouve alors "l'impression qu'on vient d'enterrer une bête inutile" (EH88). Il est de plus fort révélateur que les contes débités par Julien, le compagnon de cellule, sont "des contes sans commencement ni fin, que traversent des animaux chargés de répandre une justice cruelle" et qui se termine par la phrase: "Car il était une fois ce qui ne fut jamais que mensonge et mort!" (EH130).

257. Nous empruntons les termes d'Alan Clayton dans Nathalie, p. 77.

258. Études, p. 122.

259. "'Ils ont fait...", p. 122.

260. Nathalie, 19.

261. Nous empruntons les termes de Françoise Laurent dans L'Oeuvre, p. 21.

262. Nous empruntons les termes d'Henri Wallon dans L'Évolution, p. 14.

263. Henri Wallon précise: "Le retour d'attention sur sa propre personne cause chez l'adolescent [...] les mêmes alternances de grâce et d'embarras, de maniérisme et de maladresse [que chez l'enfant de trois ans]. Mais, alors que le petit enfant tendait, pour finir, vers l'imitation de l'adulte, le jeune homme semble vouloir à tout prix se distinguer (crise d'originalité de Debesse): il ne s'agit pas de conformisme, mais de réforme et de transformation. Le besoin d'attachement personnel est vif, mais il aspire moins à une protection qu'à la domination, à la substitution qu'à la possession" (Ibid., p. 191).

264. "La vie humaine implique nécessairement deux facultés: d'une part la créativité et d'autre part la faculté de s'adapter au milieu social, d'imiter" ("Child Narrator...", p. 18).

265. Tout, p. 30.

266. "C'est sur mon lit transformé en champ de bataille, en Far West, en Afrique, en Chine, que j'incarne une armée, des cow-boys, des explorateurs dont les blessures ne sont jamais mortelles et les aventures jamais terminées" (EH103).

Chapitre III

La confrontation entre le mot de l'adulte et le mot de l'enfant.

entre le discours de l'opresseur et le discours de l'opprimé: une analyse comparative, linguistique et narratologique

Il convient désormais de signaler que la forme narrative des six romans rejoint le contenu thématique. Nous constatons effectivement que la problématique du moi divisé s'articule clairement comme problématique de la parole et de l'écriture. Autrement dit, le rapport conflictuel de l'enfant avec le parent réapparaît au niveau discursif. Soulignons à cet égard que les six romanciers font appel à des ressources linguistiques pour faire ressortir l'ambivalence de cette relation qui oscille entre élan d'intégration et désir d'opposition. Le récit qu'ils composent contient en effet les résonances d'un comportement dualiste puisque se construisant sur l'écart entre discours enfantin et discours adulte, sur l'opposition et l'entremêlement de ces deux discours. On aboutit ainsi à une sorte d'idiolecte mixte qui reflète la tension chez le narrateur entre le désir d'imiter et celui de repousser le langage conventionnel. Partant, la parole qui s'exprime dans les six romans revêt une double fonction et représentation: reflétant aussi bien les attentes langagières de l'adulte que les tentatives enfantines de libération verbale; étant à la fois l'expression d'une aliénation et celle d'une affirmation de soi. Les six textes deviennent dès lors le récit de l'épopée linguistique d'un enfant qui tour à tour ingurgite et vomit le mot de l'autre, le paraphrase et le parodie, le cite et le contre-cite.

I. La parole enfantine aliénée: condamnée à se calquer sur la parole adulte

1. La parole adulte est réductrice

L'enfant se voit enfermé dans les cellules cloisonnées du langage institué, d'un langage qui déforme et mutilé l'être et la réalité. Les adultes deviennent ainsi des "hors-la-loi" qui "dévast[ent] les mots" de l'enfant et viol[ent] [s]a bouche pour en faire un portique" (PC55). Prises au piège dans les filets grammaticaux de la parole adulte, les phrases enfantines ne sont plus dès lors que des phrases qui "saignent" (PC158): car "ils" "immobil[isent]" les verbes, "endorm[ent]" les substantifs, "stérilis[ent]" les adjectifs (PC113), mettent des "corsets au temps pour en faire des conjugaisons, des béquilles aux adverbes pour les forcer à marcher, des prothèses aux adjectifs pour les anesthésier" (PC56). Or, à travers le mot ainsi violé, l'enfant est condamné à vivre une caricature de la vie, à voir non pas un monde restitué dans son intégralité et son immédiateté, mais une réalité mensongère délimitée par le système réducteur de la raison. Autrement dit, il éprouve le sentiment douloureux de subir la force sournoise d'une parole qui trahit et assiège les données de la réalité: Jeanne signale ainsi "la pauvreté des mots [adultes] pour flairer les couleurs" ou encore la fausseté du conditionnel "impraticable avec des traquenards de conditions jamais réalisées" (PC177). Le langage adulte évoque donc un "instrument" qui paralyse le mot enfantin dans les chambres frigorifiques du "dictionnaire", de la "grammaire" et de la "syntaxe" (PC29).

Or, accepter la sacralisation du verbe adulte, de ce verbe qui catégorise, c'est être inévitablement ramené aux images stéréotypées et aux universaux abstraits de la psychologie, de la sociologie et de la morale; c'est porter le masque du commun et de l'impersonnel. Car asséché par les lois de la logique et de la raison, le mot adulte s'avère inapte à

formuler l'expression pure des sentiments ou les impressions fugitives de la conscience individuelle. Isabelle prend ainsi conscience de la "pauvreté" des mots et de "leur inefficacité à rendre compte de [s]es enthousiasmes et de [s]es désespoirs" (M63). Natacha dénonce elle aussi l'impuissance du mot adulte qui ne se maintient qu'à la surface de l'expérience humaine et de la vie affective. Elle saisit plus particulièrement l'impossibilité de capter par le mot une "sensation" unique, entre autres celle ressentie au jardin du Luxembourg:

[...] j'éprouve... mais quoi? quel mot peut s'en saisir? pas le mot à tout dire: "bonheur", qui se présente le premier, non, pas lui [...] "Joie", oui, peut-être... ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger... mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplît, me déborde [...] (E64-65)

Le problème de la signification est ici posé. Mais il s'agit surtout de faire ressortir la nature illusionniste du mot adulte qui étiquette les manifestations du moi intime et le flux de l'existence pour en faire une fiction sociale. Natacha va jusqu'à formuler la peur de ce mot qui enferme ses sentiments dans un système amorphe et définitif: à propos de l'image qui surgit au nom d'Ivanovo, elle déclare ainsi qu'elle a envie de "la parcourir avec des mots, mais pas trop fort", car elle "[a] si peur de l'abîmer" (E42). Selon Bérénice, c'est parce que les dictionnaires des langues humaines contiennent "trop de vocabulaire" que la réalité est altérée au contact du mot:

Tout ce qui est décrit dans mon oeil, mon ventre et mon coeur par un seul et même phénomène devrait porter un seul et même nom. Ces états d'oppression viscérale qu'on peut aussi bien appeler chagrin que peine, douleur, haine, dégoût, angoisse, remords, peur, désir, tristesse, désespoir et spleen ne témoignent au fond que d'une seule réalité. Je les ai toujours, sans vergogne, confondus. (A212-13)

À travers cette énumération de mots est à nouveau dénoncée la "superfluité" de la parole adulte (A212). Jeanne reproche à ses aînés, quant à elle, d'avoir "rejet[é] [s]on avidité dans

les souterrains de [s]a mémoire" et de lui avoir appris à "[se] mentir à [elle]-mêm[e]" (PC52, 233). Elle précise à cet égard que "l'indicatif n'indique rien de ce qui grouille dans [s]es fondrières", que "l'horrible subjonctif" "ne se rattache à rien" de ce qui fait l'essence de son être, de ce qui la définit réellement: "Que vos meules soient bien alignées. Mais mes seins alors? mais mes fesses? Mais mes hanches aussi. Mais la courbure de mon dos", s'exclame-t-elle (PC178).

Programmer d'avance l'histoire humaine et ontologique, telle est donc l'action mensongère de la parole adulte. Il suffit par exemple qu'on prononce que "Véra est bête" pour que celle-ci "suscite" ou "mérite le mépris" de la mère de Nathalie (E237), pour qu'elle devienne définitivement un être "pas tout à fait norma[l]" ou une "hystérique" dans l'optique maternelle (E238). Pris dans le carcan du langage normatif, le sujet perd dès lors sa pluralité et son devenir évolutif pour se réduire à un cliché dénigrant, à un lieu abstrait, et pour être finalement coupé de son essence, de ce que Jeanne appelle "l'outre-raison": "Mes vaisseaux d'outre-raison qu'ils naufragent aux récifs de la syntaxe", constate celle-ci (PC12). Isabelle conclut elle-même que son effort de "s'emparer [du] profil" d'Anne est voué à l'échec puisqu'elle ne peut trouver les "mots précis" pour la dépeindre dans toute son authenticité: elle s'aperçoit qu'"une fois de plus, les mots [la] [...] trahi[ssent]" (E161).

2. La parole adulte assujettit la parole enfantine

Les formules et les mots adultes imposent surtout des rapports de force qui emprisonnent le plus jeune dans la position du subalterne, qui font de son moi le jouet d'une relation univoque avec l'adulte dont l'intention est d'occuper la place du maître. Le narrateur de Bossus ne manque pas d'ailleurs de remarquer que l'adulte est celui "qui vacille dans le désir d'imposer son autorité" (EH59). Reflet de ce désir, la parole parentale tend par conséquent à exercer sur

l'enfant un pouvoir tyrannique: elle "s'aba[t]" sur lui pour l'"enferm[er]" (E118), l'"enchaîn[er]" (PC113), l'"entour[er]", l'"enserr[er]" et le "ligot[er]" (E14). Pour reprendre les termes d'Alan Clayton, l'adulte "cherche à 's'insinuer' [...] et son arme préférée, ce sont les mots. Même pas: un rire, un accent, un ton de voix, une intonation, un regard" qui se grossissent "aux dimensions d'une action violatrice"¹. L'enfant "sage" est précisément celui qui se laisse séduire ou harponner par les mots adultes, telle la petite Nathalie qui s'évertue à se soumettre à la parole maternelle qui lui commande de "mâcher ses aliments jusqu'à ce qu'ils deviennent aussi liquides qu'une soupe" (E16). En affirmant sa loyauté à "des paroles maternelles devenues sacrées", la petite fille reconnaît ainsi la supériorité de l'adulte. Or, ayant déjà la force physique de son côté, celui-ci entend préserver cette supériorité verbale, en se réservant plus particulièrement l'acte d'ordonner, de questionner et même de parler. Ainsi se définissent les rôles que le locuteur adulte choisit pour lui-même, imposant au destinataire enfant celui d'être dominé et de subir.

Les multiples interdictions, injonctions ou remontrances que répète le parent traduisent précisément cette intention de rappeler, sur le mode implicite, qu'il est en situation de les formuler et que la hiérarchie doit être respectée. "Si tu touches à un poteau comme celui-là, tu meurs", cette sentence de mort que prononce la mère de Natacha est l'expression d'une volonté d'imposer sa parole, une parole définitive qui ne doit être ni contredite, ni défiée, ni même questionnée. Yvette Went-Daoust déclare à ce propos que la parole maternelle "se présente [ici] [...] comme un bloc sans fissure", étant "par conséquent reçue comme une 'parole autoritaire' plus que comme 'une parole persuasive', pour reprendre les catégories de M. Bakhtine"². La formule "parce que ça ne se fait pas" de Véra qui est refus de valider la question enfantine a la même "force de percussion" (E28), s'élevant comme "une barrière, un

mur" contre lequel l'enfant vient buter et que celle-ci ne peut franchir: "il est inutile d'essayer, nos têtes résignées s'en détournent", remarque une Natacha qui s'avoue vaincue (E177). Considérons également le discours adulte des Prunes de Cythère. Nous constatons que celui-ci renferme un nombre proliférant d'ordres qui impliquent de toute évidence la disparition symbolique du sujet. Nous nous contenterons à cet égard de relever quelques phrases-clefs:

Fais un effort. Voyons, parle doucement [...]
Prends sur toi [...] Coiffe-toi un peu [...] Marche
avec un peu plus de grâce. Regarde comment je fais,
moi. (PC17)

Répétez avec moi. Entendez-vous. (PC27)

Parlez. Taisez-vous. Pas ces mots-là. (PC28-9)

Répondez quand on vous parle. (PC69)

Dans son désir de transmettre à l'enfant un sentiment d'infériorité linguistique, l'adulte contrarie donc tout effort enfantin d'initier l'acte de parole. Pour atteindre ce but, il interrompt l'enfant qui cherche à amorcer l'acte dialogique ou refuse tout simplement de répondre, pour finalement réduire la conversation à un monologue dont il veut être l'auteur: "Tais-toi. C'est à moi d'avoir le dernier mot", soutient l'adulte hyvrardien (PC29). C'est par conséquent "un langage sans parole" que Jeanne la Folle doit gober: "Ne t'inquiète pas, je serai raisonnable [...] Je resterai bien tranquillement assise et je ne dirai rien", promet-elle à la mère (PC179, 102). Pour Jeanne, l'adulte est finalement celui qui "trou[e]" ou "cimente [s]a gorge pour [qu'elle] ne crie pas" (PC188, 189). Soulignons également chez l'adulte de Bossus une réticence systématique face aux questions enfantines: le commissaire répond à l'enfant "par des monosyllabes"; plutôt que de lui expliquer ce qu'il adviendra de son sort, il "bredouill[e] des mots" que celui-ci ne comprend pas; dans le fourgon qui conduit l'enfant au château où il sera incarcéré, l'un des agents lui "conseill[e] de [s]e taire"; à la question "êtes-vous grands-pères?" que lance le narrateur, les deux agents du fourgon ne répondent pas; quant

à Julien, le compagnon de cellule, il "élude" lui aussi les questions de l'adolescent (EH123, 128, 128, 128, 130). Autrement dit, le seul dialogue que l'adulte de Bossus semble accepter est celui qu'il engage lui-même, interdisant à l'enfant d'agir sur les positions qu'occupent traditionnellement les deux interlocuteurs et qui privilégient clairement l'adulte. Ce faisant, il ne peut être question d'un véritable échange puisque, limité dans ses interventions et privé du droit d'initier un effet illocutoire qui remettrait en question la supériorité verbale de l'adulte, l'enfant ne peut occuper qu'une seule position qui est celle du destinataire.

Répéter les mots adultes ou se taire, tel est le choix qui se présente donc à l'enfant. Or, le cadre scolaire se charge précisément d'inculquer aux plus jeunes ces principes de sujétion verbale, de leur enseigner la perte de la maîtrise de leur parole et du rapport au langage. Se donnant pour mission de transmettre le réseau des interdictions et des restrictions définies par la convention, il entend faire de l'écopier une machine à enregistrer et à régurgiter les dits et les non-dits de l'adulte. Il n'est donc pas étonnant que l'école constitue pour Bérénice, Jeanne, Antoine et l'enfant de Bossus une enclave spatiale à éviter. Il est d'ailleurs révélateur que celui-ci croit reconnaître les murs d'une "prison" le premier jour de son arrivée à l'école (EH29). En classe, ce sont les règles de discipline mais aussi celles de l'écriture, de la lecture et de l'arithmétique qui assujettissent l'enfant. Or, ces règles constituent de toute évidence les manifestations du désir adulte de contrôler et d'uniformiser, de miner chez l'enfant toute pulsion d'autonomie et d'originalité:

Vous croyez qu'on a du temps à perdre avec des élèves comme vous. Ce n'est pas une phrase. Il faut un sujet, un verbe, un complément. (PC20)
 Votre phrase n'est pas correct. Courut, pas coura.
 On ne dit pas. On dit. (PC29)

3. L'être enfantin s'égare et s'oublie dans la parole de l'autre

Rappelons d'autre part, après Joseph Leif, que "la langue traditionnellement enseignée à l'école" est en grande partie "une langue formelle où le bien-dire a, d'entrée de jeu, priorité sur le dire spontané", une langue qui oblige l'être "à dire ce qu'il n'est pas, ce qui ne le motive pas"³, partant ce qui le sépare de son essence: Jeanne déplore ainsi qu'on "lui parl[e] du singulier et du pluriel" alors qu'elle "ne voi[t] pas la différence", qu'on "préten[de] que cela se sent" alors qu'elle "ne sen[t] que [s]on ventre où se mêlent la terre et le temps" (PC214). En d'autres termes, le mot adulte est "le lieu [...] où l'universel vient engloutir le particulier": "certes, le langage, tout comme le 'lieu commun', est à tout le monde; mais à force d'être à tout le monde, il n'est plus à personne"⁴. La construction scolastique inculquée par l'adulte entraîne donc chez l'enfant le sentiment de l'étrangeté puisqu'elle "ne peut pas encore le concerner véritablement"⁵. Natacha en prend particulièrement conscience lorsqu'elle décide d'écrire son premier "roman". Elle se heurte alors à la difficulté de se situer dans les "vrais mots des livres", d'imposer "les mots de chez [elle]", des mots pourtant "solides [qu'elle] conna[ît] bien" (E32). Elle éprouve finalement le sentiment douloureux de se perdre dans un texte qui n'est pas le sien:

[...] on dirait des gens transportés dans un pays inconnu, dans une société dont ils n'ont pas appris les usages, ils ne savent pas comment se comporter, ils ne savent plus très bien qui ils sont...
Et moi je suis comme eux, je me suis égarée, j'erre dans des lieux que je n'ai jamais habités [...] (E84-5)

Isabelle "ne trouv[e] pas [non plus] les mots [qu'elle] cherch[e]" quand elle veut "noter les détails de [s]a rencontre [avec le cheval blanc] dans [s]on calepin noir". Elle aussi se sent perdue face à ces mots qui sont "trop grands pour [elle]". "Après plusieurs tentatives décevantes",

elle finira même par "jeter au feu les pages [qu'elle] avai[t] remplies" pour ne laisser qu'une "page toute blanche", reflet visuel de l'être qui ne peut se dire et des mots interdits qui restent enfouis dans les profondeurs du moi (M165).

La parole est donc le lieu où le milieu parental intimide pour imposer l'ordre qu'il définit et où l'enfant déviant est sévèrement puni: à la mère qui s'inquiète face au refus enfantin "d'apprendre à écrire", on recommande ainsi "une bonne paire de claques et tout rentrerait dans l'ordre" (PC68). Devenant un instrument de contre-communication, le langage reflète par conséquent l'une des sources du drame qui oppose les générations: à savoir l'incompréhension qui résulte d'un rapport de force. Or, si l'adulte étrangle l'intimité enfantine dans l'étau des mots despotiques, il va jusqu'à consacrer sa mort symbolique en le fixant dans les traquenards du prénom. Pour Isabelle, le prénom n'est en fait qu'un "lien inutile", un "mensonge" qui "coll[e] à la peau comme [un] masqu[e]" (M104, 32, 72): "si l'on n'y prend garde, le vrai visage se fige et meurt avant que le masque même ait fini de sécher", remarque-t-elle (E72). De plus, l'action arbitrairement nominative de la société adulte enferme le sujet dans un prénom qui le prive de son unicité, puisque renvoyant à une multitude déroutante d'identités:

Isabelle. Isabelle. Isabelle [...] À quelles ombres avait-elle donc emprunté le prénom trop vaste qui flotte comme un vêtement vide? Il y eu des reines, des mystiques, des folles. (M84)

Or, que ce soit par la répétition du prénom "Isabelle" ou par la confusion des prénoms dans la citation qui suit, la narratrice traduit la difficulté d'une recherche d'identification par le prénom qui lui est assigné:

[...] on l'appelle Isabelle et elle répond Ange-Éva elle dit oui Anne elle s'avance Sophie elle sursaute quelqu'un la cherche depuis le commencement Marguerite oui c'est moi Jeanne je viens Élisabeth Hélène Marie-Catherine moi moi moi moi Sophie Isabelle Isabelle Isabelle [...] (M205)

Sous l'emprise du prénom, Jeanne se voit elle aussi devenir une étiquette sociale qui la piège dans les barrières des catégories communes, des clichés qui condamnent et excluent: elle n'est plus que Jeanne "La Folle", expression qu'on accole à son prénom et qui, supplantant le patronyme, implique une situation clairement marginale. Il est d'ailleurs significatif à cet égard que la narratrice d'Hyvrard ne se nomme jamais elle-même. Ce silence face au prénom qu'elle porte reflète l'impossibilité de se choisir une désignation sociale, de "laisser transparaître" et de célébrer ouvertement "les signes cachés de son appartenance" (M136). Ce sont en fait les autres, d'abord la soeur "raisonnable", ensuite la mère, qui énoncent le prénom de Jeanne et par là son statut social:

C'est moi qui ai le prix d'excellence. Je parle toutes les langues. Petite soeur Jeanne la Folle, je me tire par des pirouettes de tout ce que tu peux bien dire. (PC26)

Alors, je me suis mise à crier. Mais qu'est-ce que je vais devenir. J'ai mis tous mes espoirs en toi. Je ne vivais que pour toi. Elle s'est mise à m'appeler Jeanne la Folle. (PC34)

Classée sous l'action nominative de la soeur et de la mère, copies de la femme patriarcale et véhicules de la convention, Jeanne perd tout droit à l'indépendance. Elle n'est plus que la "folle", cette poupée molle entre les mains agressantes de l'autre, qu'on "saisi[t]", qu'on "habille", qu'on "nourrit", qu'on "p[èse]", qu'on "mesur[e]", qu'on "normalis[e]", qu'on "étalon[n]e" et qu'on "ceintur[e]" (PC141).

4. La parole de la fille est violée et assujettie pour qu'elle reproduise la parole dominante

Pour Bérénice, Jeanne et Isabelle, le langage conventionnel est doublement aliénant puisque dominé par le mâle qui divise pour faire triompher le masculin sur le féminin et pour assurer la mise en parenthèses de la femme dans l'univers socio-culturel. La petite Isabelle se voit ainsi victime d'une exclusion dont le raisonnement lui échappe

totalement:

Deux genres! En fait de genre, je ne connaissais alors que le masculin et le féminin. Je me regardai dans la glace. Se pouvait-il que je sois en même temps un garçon et une fille? Isabeau et Isabelle. Alors pourquoi Daniel continuerait-il de me repousser? Pourquoi refusait-il de m'associer à ses jeux? "Non, non, tu t'ennuieras, Isabeau, il n'y aura que des garçons." (M50)

Exclue des espaces social et symbolique, tel est bien le sort de la femme qui se voit traditionnellement engluée dans le rôle de la mineure et partant de la minorisée. De nombreux énoncés trahissent également dans le roman d'Hyvrard "l'idéologie judéo-gréco-romano-islamo-chrétienne, orientée vers le Dieu-Père"⁶, faisant de Jeanne la Folle la fille non "raisonnable", car impure et maléfique, que la parole masculine entend remettre sur le droit chemin. Chez Hyvrard, l'homme est également celui qui s'interpose entre la femme et sa parole, qui refuse à celle-ci le droit de posséder sa propre langue pour mieux se faire écouter: "Ils disent que je parle une langue qu'ils ne comprennent pas", constate Jeanne dans La Meurtritude⁷. Il s'agit ici de "la langue oubliée de mère en fille", de la "langue du figuier défigurée par les raisins des raisonnements" que l'homme interdit dans les écoles et qu'il relègue dans les décombres de l'insignifiance⁸:

Mais Jeanne la Folle déraisonne. Ne vois-tu pas que tu es malade. Tout ce que tu dis est sans importance. (PC83)

La parole féminine est en fait proclamée inutile pour que soit garanti le sacre de la parole masculine. Seul est permis le discours automatique de Mère Angoisse qui légitime la domination du mâle, en reproduisant l'image de la fille coupable et soumise au système patriarcal. Autrement dit, la fille doit se taire ou se faire l'écho du discours viril. Celui-ci proscriit d'ailleurs tout vocabulaire "nécessaire pour donner corps aux subtilités de l'expérience féminine"⁹, niant la sexualité de Jeanne et stérilisant son corps pour lui

imposer une pensée masculine moralisante qui procrée un faux sentiment de culpabilité:

Fille tu es sale. Tu auras honte de ton corps, de ton sang incestueux. (PC21)

Tu enfanteras dans la douleur, disent-ils. La femme n'a pas de sexe. Tu es maudite et impure. (PC215)

Jeanne devient celle qui ne doit pas apprendre "ces mots-là", puisqu'"ils" prétendent qu'ils ne sont pas "joli[s] dans la bouche d'une petite fille" (PC17, 29).

Or se laisser prendre dans les pièges langagiers du mâle, c'est inévitablement renvoyer l'image de la poupée mécanique dont la parole répétitive récite les slogans de la culture virile. C'est donc éprouver le sentiment de l'étrangeté puisque cette langue qu'elle doit parler ne lui appartient pas: "Il me parle mais je ne comprends pas tout ce qu'il me dit. Il y a trop de mots que j'ignore", déplore Jeanne la Folle (PC67). Signalons que cette impossibilité de s'identifier au discours imposé, de se réfléchir dans le texte masculin se traduit symboliquement chez la fille d'Hyvrard par la difficulté de parler la langue conventionnelle, de reproduire les phrases logiques de la raison masculine. Il suffit de citer à ce propos quelques extraits du discours de Jeanne:

En tant que. Objectivement. Je peux vous assurer que [...] Objectivement. En tant que. En tant qu'historienne. En tant que mère de famille. En tant que médecin. En tant que pédagogue. (PC28)
Sociologiquement. Historiquement. Scientifiquement. Tu dois te rendre compte. Ton rôle. Ton statut. Dans une perspective fonctionnaliste. Dans sa fonction coercitive. La problématique. Le renversement des valeurs. Tu dois comprendre que. (PC29-30)

Le parfait petit manuel. Historiquement. En tant que. (PC30)

De ces phrases elliptiques, reflets d'une existence trouée, nous passons finalement au silence.

Thématique traditionnellement associée au personnage féminin, le silence est, dans le cas de Jeanne ou de Bérénice,

symptomatique d'une parole masculine qui se veut tyrannique: "Il n'y a rien moyen de lui dire. Il faut toujours faire comme il dit", dit la mère à Jeanne (PC100). Mais il se présente surtout comme expression symbolique du refus social de reconnaître le vrai langage féminin. Dans cette optique, Jeanne devient celle à qui la société patriarcale "a coupé la langue" ou "[a] mis un baïllon sur la bouche pour [qu'elle] ne hurle pas" (PC76, 218). Notons en passant le réseau d'images et d'énoncés qui rejoint dans le roman d'Hyvrard cette thématique du silence féminin et dont on relèvera quelques exemples:

L'égout cosmique mène vers la lumière crue qui, au-dessus de la table, va me rendre muette pour toujours. (PC73)

Elle n'ouvrira plus la bouche que pour manger. (PC80)

La Muette [...] Elle ne parlera plus jamais. (PC117)

Les femmes tissent leurs vanneries aux ateliers de la solitude. Sept heures-dix-sept heures sans un mot. Sans autres mots que leurs doigts peignant la toison de ma peine. (PC191)

Dans le roman ducharmien, le chef patriarcal de la famille Einberg s'évertue également à usurper à la fille et à la femme le sens du langage. Zio colle ainsi sur Bérénice ou sur toute invitée l'étiquette de l'intruse pour finalement les exclure de son champ verbal. La narratrice de Ducharme le souligne d'ailleurs avec sarcasme: "Quand il a quelque chose à me dire", raconte-t-elle, "il me le fait dire par Zia"; "il admet que les femmes parlent entre elles, mais point qu'elles se mêlent aux discussions des hommes"; "quand un invité ose soutenir une conversation avec une invitée, Zio voit rouge" et "l'invité et l'invitée en question peuvent être assurés qu'ils ne se feront plus jamais inviter" (A178). Il convient également d'évoquer la tragique expérience de Céleste Beaumont qui s'offre dans le roman de Jacques Savoie comme représentation métaphorique de la parole féminine aliénée. Le jour où la voix masculine, celle de Jolson, s'accapare du

cinéma muet de Campbellton, Céleste perd effectivement son emploi en tant qu'accompagnatrice des films muets, autrement dit son statut social ainsi que son droit de se faire écouter. Désormais sans prise sur le réel, elle se configure au rêve en se jetant à corps perdu sur son clavier. Or, parce qu'elle refuse dès lors de se soumettre à la parole masculine, d'obéir à la voix de l'époux, elle est bannie du clan des Blaudelle pour rentrer finalement dans la catégorie marginalisante de la "folle de la rue Prince-William" (PT116).

À la lumière de nos arguments, nous constatons que le personnage fille vit non seulement le drame de l'enfant à qui l'adulte prive du droit à la parole, mais en outre celui d'une double aliénation qui concerne plus particulièrement l'être féminin: car plongé dans une culture et une langue qui ne sont pas les siennes et d'autre part obligé de se conformer à un modèle de parole préexistant créé par et pour l'homme. La fille n'est plus dès lors que l'offrande immolée sur l'autel de la langue du mâle, spoliée de son corps et de son histoire. Elle est celle que l'on encage et que l'on dresse à se taire pour qu'elle puisse accepter la dépossession de son être: c'est précisément la "petite Marie-déshabille-toi-là", la "petite Ferme-ta-gueule-que-je-t'explore-l'anatomie" que Dick Dong recherche en Bérénice (A198). Or, si celle-ci se refuse à jouer ce rôle de la muette, Jeanne la soumise devient la victime des tabous linguistiques et d'une brutalité masculine qui la coupe définitivement de la parole:

Je marche dans les aiguilles de pin. L'ours en peluche à mon bras [...] Mais un jour on apprend la grammaire. Un jour de pluie, sans doute, elle lui a coupé la langue. (PC76)

Ils me regardent. Je ne dis rien. Ils s'approchent. Voyons, dis quelque chose. Un serpent. Un bout de bois. Un sexe. La langue coupée. Un ours en peluche. Comment parler? (PC77)

Le social et le symbolique se mêlent ainsi pour raconter la colonisation de l'être féminin.

Il convient d'ajouter que pour Jeanne, la parole est

vécue comme une arme d'oppression à la fois du mâle et de la classe dominante. Car, comme nous le démontrerons dans notre chapitre suivant, la narratrice d'Hyvrard se définit à certains moments sous les traits de la petite "négresse" ou de "la sale nègre" (PC48, 232). Or, cette Jeanne noire raconte la dépossession linguistique des peuples colonisés, de ces peuples qui ont perdu leur drapeau, leurs droits, leur identité et leur langue, qui sont devenus les soldats de plomb des maîtres au pouvoir qui se sont amusés à diviser le monde: adultes contre enfants, hommes contre femmes, blancs contre noirs, chrétiens contre non-chrétiens. Mutilée et écartée par les mots du mâle en tant que femme impure, Jeanne la Noire est de plus rendue "muette" parce qu'appartenant à la race prétendue indigne.

5. La parole adulte condamne l'enfant à l'inexistence verbale et ontologique: elle mine toute possibilité d'échange dialogique entre le parent et l'enfant

Au terme de cette analyse, il transparaît que le système socio-linguistique entraîne une décontextualisation de l'enfant, et encore plus de la fille. En effet, le jeune personnage se sent voué à l'immanence "puisque sa transcendance [est] perpétuellement transcendée par une autre conscience" qui se prétend "essentielle et souveraine", celle du colonisateur masculin ou blanc¹⁰. Comme nous venons de le voir, cette conscience tyrannique dépossède l'enfant de sa parole pour le repousser dans le ghetto de l'infériorité. D'où la sensation insupportable du "boitement des mots au travers de la gorge", de "tous ces mots qui se ressemblent" et qui sont pourtant étrangers à la réalité enfantine et féminine (PC116, 22). Au rictus de "la bouche déformée" par "l'effort insurmontable de prononcer" les sons de l'autre correspond d'ailleurs la crispation des "doigts qui ne peuvent [...] tracer une lettre" (PC177, 20, 68). Or, si l'on reconnaît après Joseph Leif qu'il n'est de véritable connaissance de soi

que par le langage, que l'être est en fait son langage¹¹, nous devons conclure qu'en privant l'enfant de sa parole, le discours dominant repousse celui-ci vers le gouffre de l'inexistence. Dans la mesure où le langage qu'elle est amenée à parler structure la réalité de l'autre, Jeanne se pose ainsi la question: "Comment pourrais-je vivre si je ne peux pas parler?" (PC201).

Nous devons d'autre part signaler un autre problème: à savoir la difficulté d'un échange dialogique puisque la parole enfantine ne vaut qu'à partir d'un rapport de places défini par l'autre. Sans oublier que le langage conventionnel se situe à l'écart de l'être, de par la superfluité de ses clichés, de ses expressions toutes faites et de ses définitions, de par la contamination d'une logique mensongère. Considérons pour illustrer ces points le contexte linguistique des Prunes de Cythère et de L'Avalée des avalés. Pour avoir subi la pression des interdictions linguistiques comme sociales, pour avoir appris à refouler leurs émotions et leurs désirs personnels, la mère de Jeanne ne peut parler que de ménage, de lavage, de repassage, des bienséances et son époux se perd dans un mutisme aliénant. Les appels de la fille restent dès lors sans réponse:

Père, à l'aide, ne vois-tu pas que je cours vers toi. Mais tu ne réponds pas. (PC46)

J'ai crié et elle [la mère] ne m'a pas entendue.

J'ai crié et elle ne m'a pas répondu. (PC64)

Or, séparée du père, Jeanne l'est encore plus de la mère car, voulant s'ériger sur les bases de la raison masculine, les phrases maternelles font disparaître les traces repérables de la féminité, prenant ainsi l'aspect d'un texte hiéroglyphique dont la fille ne peut saisir la cohérence. Nous remarquons même dans certains énoncés hyvardiens la suppression du contenu dialogique, la nature des propos entretenus étant passée sous silence et seules subsistant les indices qui servent à identifier ou à situer les acteurs de l'énonciation:

On a fait ce qu'on a pu. Mais avec ton père. Tu sais, on ne fait pas toujours ce que. (PC79)
 Qu'est-ce que je dois acheter. Je ne sais plus, moi. Il va encore me houspiller. Il va encore dire que. Et que j'aurais dû... Qu'il aurait fallu que.
 (PC101)

Remarquons que dans ces énoncés, sont fortement mis en valeur non pas ce qui est dit mais les rapports de force qui sous-tendent les relations intersubjectives. Nous constatons en effet que la mère continue à se définir, malgré l'absence physique du père, par rapport à la voix masculine, maintenant dès lors sa position d'inférieure. Autrement dit, son acte illocutoire devient non pas un lieu de complicité féminine, mais le lieu où la mère dresse la fille à craindre la parole masculine. Incohérents en ce sens qu'ils ne concernent pas la réalité féminine, les énoncés maternels n'en sont donc pas moins intelligibles: puisqu'ils laissent entendre que la fille ne peut se situer qu'à partir et à l'intérieur du système de places défini par le père. Le dialogue entre la mère et la fille se couronne par conséquent d'un échec.

Chez Réjean Ducharme, est assumé par Einberg et Zio le dire explicite qui traduit la même intention de rappeler au plus jeune que seule la position du destinataire subordonné lui est imputée: "Baisse les yeux, insolente!", "Tu n'as donc pas le sens du devoir, de l'obéissance [...]?", "Je te dresserai, dussé-je y perdre mon âme?", décrète Zio (A187, 217). Les pères Einberg préfèrent même ostraciser l'enfant plutôt que de perdre leur place de supérieur hiérarchique dans le contexte verbal. Il faut de plus indiquer la corruption de la parole de Mme Einberg. Car si le discours de Chamomor invite Bérénice au dialogue, il ne prend en fait son véritable sens qu'en étant replacé dans le cadre de l'énonciation. Si la mère sollicite effectivement une complicité féminine, il est toutefois nécessaire de compléter le syntagme des énoncés maternels par une proposition qui y est implicite et qui se formule de la manière suivante: 'en me rapprochant de toi, je

suis assurée de vaincre Einberg'; "[tu] [es] le drapeau qui témoigne de [m]a victoire sur Einberg" (A110). Se produit ainsi une rupture discursive puisque la mère refuse de voir en Bérénice la destinataire du discours qu'elle produit. La position du destinataire étant en fait usurpée par l'image du père absent, Bérénice se voit donc ravalée à la place de la participante non active dans la production linguistique de la mère. Le dialogue et la position de Bérénice comme sujet parlant sont dès lors illusoire. Tandis que le parent affirme ainsi, sur le mode explicite ou implicite, son pouvoir de permettre et d'empêcher la parole enfantine, Blasey Blasey, l'auteur pornographique que Bérénice va voir dans l'espoir de se désennuyer, s'il semble reconnaître celle-ci comme destinataire, produit en fait un discours à vide. La pertinence de la participation verbale de l'enfant est de nouveau ébranlée. Nous vous renvoyons à cet égard aux commentaires de Renée Leduc-Park dans son ouvrage Réjean Ducharme: Nietzsche et Dionysos. Celle-ci met en lumière l'aspect répétitif du discours de Blasey Blasey qui se construit sur des clichés conversationnels et sur des assertions contradictoires qui s'annulent réciproquement: le personnage se déclare "célibataire et ce qu'il y a de plus bourgeois", mais prétend également écrire "comme d'autres vont à l'usine" et devoir faire "vivre [s]a petite famille" (A210). Leduc-Park conclut à cet égard que "le sens de l'absurde tout aussi bien que l'absurdité du sens que comportent ces énoncés miment parfaitement le vide que recouvrent les relations mondaines"¹². Les quelques paroles échangées entre Bérénice et son interlocuteur nous permettent à nouveau de faire ressortir le caractère lacunaire et illusoire des rapports dialogiques entre l'enfant et l'adulte.

II. Le refus de la soumission et de l'imitation: la parole de l'enfant se rebelle

Cautionner la place qui lui est assignée par le langage conventionnel, se reconnaître docile et soumis, tel est le comportement que l'adulte s'attend à obtenir de l'enfant. Celui-ci accepte par moments d'être "raisonnable" ou, du moins, la pression extérieure le contraint à se reconnaître assujetti, comme nous venons de le démontrer. Mais d'autres fois, ne trouvant nullement son compte à la place qui lui est dévolue, il tente en revanche de se libérer de la parole adulte. Car l'enfant ne reste point dupe et dévot: il saisit plutôt qu'imitation n'est point identification de son être. Il perçoit ainsi le danger de se ranger du côté des catégories communes, de se laisser pétrir dans les mots de l'autre ou de se contenter de la plate redite des propos adultes. Hiérarchie, polarisation, clichés définitifs, ces produits de la raison adulte sont autant de massues qui pétrifient et assomment son moi. Le narrateur tentera dès lors de se soustraire du charme engloutissant du verbe parental, de s'arracher le masque fantomatique que lui applique l'adulte, pour partir à la recherche de l'authentique et de la plénitude ontologique. Mais il s'agit tout d'abord de procéder à une contestation plus ou moins radicale de la parole de l'autre, de sortir du système discursif qui assure la place dominante de l'adulte. Nous illustrerons ce point en nous référant à la bataille linguistique livrée par Natacha.

Le "Doch, Ich werde es tun"--"Si, je le ferai"--que Nathalie oppose au "Nein, das tust du nicht"--"Non, tu ne feras pas ça"--de la gouvernante constitue chez Sarraute la première tentative de fuir la fascination des "hypnotiseurs, des dresseurs" adultes et, par là, de "sauter hors du monde décent" que ceux-ci bâtissent (E12, 13). Or, le processus ne s'effectue pas sans douleur. L'enfant ressent en effet la "pression" des mots despotiques de l'adulte qui, tel un "flot

épais" et "lourd", "s'enfonc[ent] en [elle] pour écraser ce qui en [elle] remue, veut se dresser" (E14). C'est donc "violemment" que se projettent les mots de la petite fille pour attester, à travers leur agressivité libératrice, que celle-ci entend bien se situer à l'extérieur du système discursif de l'adulte. Le coup illocutoire est paré et retourné avec force contre le prétendu maître de la parole. Tout aussi virulente est la révolte d'une Natacha qui résiste aux assauts des propos de la femme de ménage: face aux mots de l'adulte qui "fond[ent] sur [elle]" et la "frapp[ent] [...] de plein fouet" pour l'enserrer dans l'horrible "malheur [...] de ne pas avoir de mère", l'enfant "se révolte, se redresse, de toutes [s]es forces" (E117, 116, 118). Pulvérisant le dispositif des interdictions et des convenances, son être tout entier s'insurge pour "arrach[er]" la "carapace" des mots brutaux qui cherchent à la cataloguer dans un "malheur" définitif (E118, 117). Pour citer Alan Clayton, c'est ici la voix de l'intériorité qui "refuse obstinément d'exposer 'sa plus intime substance' à l'action déterminante d'un certain langage dénominatif"¹³. Il ne s'agit donc pas ici d'ébranler le discours adulte par un dire explicite ou implicite, par un autre acte illocutoire qui antérine la pertinence de ce discours. Natacha se contente tout simplement de nier mentalement le bien-fondé de la proposition adulte pour que s'effondre du même coup l'ensemble du paradigme adulte.

Ébranler le pouvoir de l'adulte en refusant de reconnaître son droit de définir les lois du système discursif et les règles du jeu verbal, telle est la position stratégique que veut adopter l'enfant. Or, pour conserver cette position, il fait appel à toute une panoplie de moyens dont l'efficacité assure une victoire plus ou moins éclatante. La question que nous aborderons dans cette partie sera précisément d'examiner ceux que le narrateur utilise pour affirmer l'autonomie de sa langue et de son moi. Ce faisant, nous démontrerons que le mot devient "l'enjeu d'un combat"¹⁴ où le plus jeune établit sa

différence d'avec le monde qui cherche à le coloniser. Car à travers les affrontements verbaux livrés contre l'adulte, celui-ci réussit à rejeter provisoirement la défroque fallacieuse de la parole résignée et à déchiffrer son propre discours qui s'inscrit sur ce que Nathalie Sarraute appelle les "tropismes".

1. De la révolte silencieuse au cri de la révolte

Dans Les Prunes de Cythère, Jeanne manifeste une volonté de se démarquer par rapport à la langue institutionnelle. Elle "refuse d'apprendre à écrire", de parler français et de se laisser subjuguier et définir par les formules contraignantes et quasi rituelles du patriarcat: "Ce n'est pas à moi qu'on dit: serre les cuisses, ne parle pas aux hommes, ne te montre pas nue", affirme-t-elle (PC68, 232, 208). Elle dit encore se désaliéner du langage-maître, avec sa "logique" et le "monde" qu'il représente: car, selon elle, "il [lui] manque tant de mots" (PC113). Elle renie plus particulièrement les "verbes immobiles, [les] substantifs endormis, [les] adjectifs stérélisés" (PC113), tous les mots de l'adulte qu'elle "fai[t] fondre [...] dans [s]es grandes marmites de poix pour les renverser sur" "eux" et dont elle fait des "boulettes" pour les lancer sur le maître (PC131). Elle entend ainsi "se délivr[er] de la parole", délier "sa bouche enchaînée", pour devenir enfin la fille sur qui "[ils] n'aur[ont] plus aucun pouvoir" (PC29, 113, 232). Du langage de l'autre, le seul mot qu'elle épargne est "non":

Il y en a un qui rit tout seul. Un oublié dans un méandre de mes méninges. Un qu'elle n'a jamais pu débusquer en faisant le ménage avec son petit plumeau. (PC130)

Le petit mot oublié dans un coin pose sa main sur mon bras. Il a une casquette et un mètre pour mesurer la joie. Il a du plâtre sur les mains. Il s'appelle: non. (PC131)

Notons en passant que chez Jeanne, ce "non" choisit pour complice le "rire" souverain, rire de la "folle" et de

l'exorciste, dont la fonction est de miner l'empire censurant de l'autre qui plane au-dessus de la rebelle et qui permet à celle-ci de se déclarer supérieure au tragique de sa situation marginale.

Or, parmi les stratégies dont Jeanne a recours pour signifier son émancipation verbale et mentale, nous commencerons par mentionner la rétraction dans le mutisme. L'aphonie est certainement symptôme de l'hystérie, de l'incapacité de s'adapter au milieu imposé, et manifestation de l'épouvante vécue par le sujet face à une société qui le brutalise. Mais elle s'offre en même temps comme "refuge intime" qui préserve l'être "du défilé tapageur des mots" d'autrui¹⁵, de l'agression des règles syntaxiques et des clichés réducteurs. Le silence peut être encore indice de quelque chose qui se donne à entendre:

Elle dit qu'elle est sourde. Mais elle entend très bien quand elle veut. (PC47)

Vous êtes sourde ou quoi. C'est pas possible, avec le travail que j'ai. Vous le faites exprès [...] Tu es presque sourde. Elle est presque sourde. Mais non, elle le fait exprès, elle entend très bien quand elle veut. (PC95)

Ce quelque chose, c'est précisément le mépris pour tous les protocoles et pour tous les représentants de la loi. C'est laisser entendre, sans encourir la responsabilité de le dire, que le locuteur ne peut obliger ni dominer. C'est donc humilier ce dernier. L'adulte normatif repère d'ailleurs, comme le suggère sa colère, le complément syntagmatique implicite qui se formule ainsi: 'Fiche-moi la paix! Je ne suis pas régie par ton système discursif!'. Braver l'ennemi par le truchement du silence, c'est en plus délivrer les mots et les gestes interdits en les éveillant chez l'adulte dont la parole se marginalise sous l'effet de l'humiliation. Cette stratégie est particulièrement évidente dans Les Portes tournantes. Ce que l'enfant ne peut pas dire, il le fait dire par l'adulte: et le pied d'un Blaudelle "furieux" de se lancer contre le "petit banc" quand Antoine ne "lui laiss[e] [pas] [...] le

temps de discuter"; et le "Merde! Je te parle" du père de voler en éclats quand le fils refuse de l'écouter (PT63, 62, 59)!

Francis Bossus perçoit certainement le danger de cette plongée dans le mutisme, se posant la question: "Quand tous les enfants seront [...] silencieux [...] sera-ce la fin de l'humanité?" (EH63). Toutefois, Jeanne ne se borne pas à ce seul artifice. Si elle exerce le terrorisme du silence, elle exerce aussi le terrorisme du cri, ce que Michel Van Schendel appelle "le terrorisme de l'éveil"¹⁶. Éruptés du fond de la gorge, du fond de l'être, de multiples hurlements retentissent à travers Les Prunes de Cythère, indices d'un monde brutalisé qui souffre et se désespère: on entend le "monde extérieur avec son cri et sa fureur", le "cri des accouchées dont on violente les chairs", le cri de la "folle qu'on enferme, de l'enragée qu'on étouffe, du condamné qu'on guillotine, de l'adolescent qu'on eunuque, du déporté qu'on matricule, de l'étranger qu'on expulse, du gréviste qu'on cayenne, du déserteur qu'on fusille, de la fille à marier qu'on falbala", "des esclaves qu'on marque au fer rouge", jusqu'au "hurlement des souterrains" (PC9, 10, 48, 120, 57); la rue elle-même "charri[e] [...] les années de cri" et "la terre crie les blessures [qu'ils] lui [ont] faites" (PC30, 171). La liste de ceux qui hurlent est bien loin d'être épuisée. Mais le cri qui nous intéresse surtout et qui surmonte la saga des hurlements est évidemment celui de Jeanne qui traverse toutes les avenues du roman:

Alors, je me suis mise à crier [...] Mais elle ne disait rien. Par moments seulement, souvent la nuit, elle hurlait. (PC34)

Je ne suis plus que le cri cimentant les oreilles de la nuit [...] (PC57)

Tiens, voilà encore Jeanne la Folle qui hurle. Elle crie la nuit. (PC73)

Toutes les nuits, elle hurle. (PC85)

Mon corps crie. (PC158)

Mais je naîtrai quand même [...] Sperme et cri. (PC195)

Si le cri de Jeanne contient celui de "mille bouches" (PC57), c'est aussi le cri de l'être solitaire, de "la main tendue qui crie au fil de l'écriture" (PC26): symptôme d'un système adulte qui atrophie les compétences linguistiques de l'enfant, et plus encore de la fille. C'est encore le cri incompréhensible de l'angoisse: "Je crie mon angoisse", confie Jeanne (PC23). Mais cette manifestation paralinguistique, témoignage d'une douleur mentale et ontologique, est aussi l'expression d'une revendication personnelle, comme collective. C'est la voix qui claque, qui gifle l'adulte, qui s'élève pour couvrir et dominer la voix du maître. C'est le désir brutal de pulvériser la soupape qui retient la véritable voix, de déchirer le masque de la fille docile et sage qui joue 'leur' jeu. S'échappe ainsi le cri de l'évasion, tel celui d'un personnage féminin des Tropismes de Nathalie Sarraute, qui "cour[t] la bouche tordue, hurlant des mots sans suite"¹⁷. Il s'agit surtout du cri de la fille qui veut fuir les mots inculqués par la mère patriarcale. Isabelle rejoint à cet égard la narratrice d'Hyvrard puisqu'elle aussi "laisse échapper des cris inarticulés pour [se] purifier [d'elle]" (M194). Ces cris d'Isabelle et de Jeanne sont pour ainsi dire les manifestations du langage primitif et authentique qui refuse de se conceptualiser par l'apprentissage de la langue des autres et de reconnaître l'ordre et le rapport hiérarchique établis par l'adulte.

2. Du plaisir d'écrire au plaisir de nommer

Pour dévier la trajectoire illocutoire tracée par l'adulte et modifier la conception des rapports discursifs définis par la convention, pour que le langage puisse renouer avec le corps et l'être, l'enfant décide surtout de faire le procès du mot officiel, de le purifier en "retourn[ant] contre lui la fascination qu'il exerce et la magie qu'il fait surgir"¹⁸. La fille saisit en outre la nécessité de "cerner le discours patriarcal là où son influence est la plus

sournoise, c'est-à-dire dans le langage"¹⁹. L'objectif de l'enfant rebelle est par conséquent de déloger le mot qui soutient les fondations de la raison adulte pour l'utiliser à son tour comme arme de combat. Le vouloir dire devient dès lors le drapeau révolutionnaire du vouloir vivre. Car dire, c'est déjà se révolter contre la condamnation au non-dire dont sont victimes l'enfant et notamment la fille. Mais il s'agit avant tout d'abandonner la position du destinataire qui peut seulement se taire ou acquiescer, pour revendiquer celle du sujet parlant. Nous constatons plus particulièrement chez la fille un besoin urgent d'écrire, car tenir la plume plutôt que le plumeau c'est briser le silence millénaire des femmes d'autrefois et formuler le désir de créer son histoire. C'est faire de la production littéraire et de la vocation scripturale non plus une affaire d'élus, mais la nouvelle réalité de l'être marginal. Le discours enfantin reflètera par la même occasion le refus de parler ou d'écrire le langage officiel et l'effort de neutraliser dans ses phrases ce qui ressemble trop au texte de l'autre. Trier les mots, retrouver les mots enfouis, telle est la tâche de cet enfant rebelle: "Mère [...] Reprends même tes mots. Mère, rends-moi seulement la parole qui est mienne", tel est le rêve de Jeanne (PC196).

Or, il convient de nous attarder plus longuement sur l'action subversive de l'écriture chez Natacha et Isabelle. Celle-ci prétend écrire "tous les soirs de [s]a vie" et rechercher le "lit encore invisible des mots" pour "[s]e libérer" de Suzanne (M193, 68, 193). Natacha va jusqu'à affirmer qu'"[elle] [n'est] rien d'autre que ce [qu'elle a] écrit" (E159). Écrire, c'est enfin posséder et occuper son propre espace. D'où la jouissance du regard face à la page blanche sur laquelle on se plaît à projeter la plénitude de son être. Ainsi le suggèrent les propos d'Isabelle:

J'avais tourné la page lentement avec une certaine appréhension et en même temps un immense désir. Laisée ouverte au milieu de mon univers, cette nouvelle page blanche me fascine. Où que j'aille

dans l'appartement, même en pleine nuit, je sens la présence lumineuse et insolite de cet espace [...]
(M68)

Afin de sauvegarder l'intégrité de leur moi, Natacha et Isabelle abordent en outre, dans l'acte d'écriture, la question de leur place par rapport à celle de l'adulte. Elles trouvent ainsi dans "l'art du mensonge" un moyen de renverser les rôles (M51): ce n'est plus ici l'adulte qui peut duper l'enfant par le truchement des mots; c'est l'enfant qui dupe désormais l'adulte. Car déterminée à "ne livr[er] rien de ce qui est à [elle]" (E195), à se tenir "hors d'atteinte", Natacha décide d'écrire dans ses devoirs ce qui "leur convien[t]", ce qui établit une "bonne distance" entre les profondeurs du soi et le regard du lecteur adulte (E195). Isabelle s'évertue également à "mentir" dans ses "cahiers bleus", sachant que Suzanne les lit malgré la promesse qu'elle lui a faite (M51). Oeil pour oeil, mensonge pour mensonge! L'enfant prend sa revanche sur la parole fallacieuse de Suzanne et sur les trompe-l'oeil de l'écriture conventionnelle en se confectionnant, dans une écriture "bâtarde", des "masques" de petite fille aux sentiments factices (M51): "[...] je mens. Pour ne pas étouffer", déclare Isabelle (M65). L'enfant se prête ainsi au jeu de la duplicité pour récupérer son moi intime. Un autre procédé d'inversement est de plus à signaler: ce n'est plus ici l'adulte mais l'enfant qui détient la connaissance, puisque le premier ne peut entendre et lire que l'illusoire.

Mais le premier mot à abattre ou à défier dans l'acte de parole et d'écriture est sans nul doute le prénom assigné par le parent. Car le prénom oblige l'enfant à se soumettre à la parole de l'autre qui le nomme. Autrement dit, il s'agit de le repousser ou de le remplacer par d'autres afin de montrer qu'on est apte à "décider [soi]-mêm[e] de [son] identité" et d'"affirmer [son] droit inaliénable à la liberté"²⁰. Isabelle est ainsi résolue à "effacer le faux nom et jusqu'au prénom

qu'ils ont imposé à l'enfant nue" (M10), et surtout à le gommer sur sa page blanche: "Elle et elle ici, face à face, sous la lueur tremblante. Ne pas les nommer surtout", déclare-t-elle (M206). Les Prunes de Cythère et L'Enfant et les hommes expriment également une lutte contre le nom choisi par la collectivité. Dans le premier roman, nous sommes ainsi frappée par l'absence généralisée des noms propres. Jeanne est elle-même privée de patronyme. Il va de soi que ce vide patronymique reflète l'exclusion d'une Jeanne que la société et la mère classifient dans la case des hystériques, des "folle[s]". Mais en même temps, il est refus systématique du nom par le sujet. Le prouvent en fait les nombreuses défaillances volontaires ou inconscientes de la mémoire de Jeanne:

Tu m'appelles par mon nom mais je ne peux t'entendre. (PC14)

Tu ne sais plus mon nom. Pourtant, une fois, tu l'avais prononcé. Pourtant, une fois, je l'avais entendu. (PC94)

Je viens te voir tous les jours avec ma moisson de mots que tu ne comprends plus [...] Tu oubliais de plus en plus de mots. D'abord, les noms propres [...] (PC94-5)

Or, écarter le nom choisi par l'autre, c'est contester le système de nomination social qui encage le moi derrière les barreaux d'une individualité permanente. La lutte de Jeanne contre le nom est d'ailleurs d'autant plus farouche que, de l'enfance à la vieillesse, elle est victime d'un système langagier qui ne peut énoncer son existence aux yeux de la société. Soulignons surtout le caractère mensonger ou lacunaire de l'unité nominative qui fixe le corps en gestation ou la structure ontologique, qui fragmente la valeur intrinsèque du moi. Il est d'ailleurs symbolique à cet égard que le prénom de Natacha soit prononcé par Vera de façon incomplète: "[...] elle le prononçait en supprimant le a. Ce qui devenait un son--ou plutôt un bruit étrange--N't'che", constate l'enfant (E111). À l'inadéquation entre un cadre

linguistique rigide et la réalité fluctuante de l'être, s'ajoute de plus le refus de se laisser gouverner par le mot de l'autre. Car, rappelons-le, après Grahame Jones, "l'imposition d'un nom est un acte performatif qui fait pénétrer les aspirations d'un autre dans une existence différente"²¹. Oublier ou oblitérer le nom imposé, c'est donc refuser l'invasion de l'autre en soi et la fausse vie ou la non-vie prescrite par la masse anonyme. Pour l'enfant de Bossus qui se contente de signaler le nom de jeune fille de sa mère, Langlois (EH48), mais qui ne mentionne pas celui du père qu'il porte pourtant, l'absence d'un nom permet plutôt de se fondre dans la foule indistincte des marginaux, victimes de son quartier ou victimes du passé. Cette omission nominative rejoint ainsi le désir enfantin de se définir en dehors d'un monde qui procrée "injustices" et "persécutions" (EH126).

Bérénice et Isabelle manifestent également l'intention d'échapper à l'emprise du parent et d'agir sur la réalité mensongère que celui-ci procrée, à travers un processus de nomination qui consiste à priver celui-ci de son propre nom ou de sa désignation sociale, ou qui consiste à le renommer. Notons en premier lieu qu'Isabelle s'évertue à dénouer les liens de filiation que Suzanne, la mère adoptive, tente d'établir: en montrant une forte réticence à l'égard du terme affectif "maman". Le premier mot qu'elle prononce "distinctement" est d'ailleurs "papa", contrairement à ce que s'attend tout lecteur traditionnel (M25). L'absence nominative de la mère adoptive caractérise aussi le journal de l'enfant. En le lisant, Suzanne constate effectivement avec amertume:

Tiens, il y a une soeur Cécile au couvent et "j'aimerais tant qu'elle soit ma mère". C'est un peu fort. Le nom de Suzanne n'apparaît pas une seule fois dans toutes ces pages, comme si elle n'existait pas. Mademoiselle se cherche une mère! (M56)

Bérénice renverse également le piédestal de la maternité en bannissant presque systématiquement le mot "maman" de son

vocabulaire. Le "chère maman" d'une lettre de Bérénice et de Christian dont le dessein est de réclamer les animaux qui "[leur] manquent" (A49) et le "Maman Brückner" de la page 81 constituent en fait les quelques rares exceptions du roman. Notons au passage le "Brückner" qui s'accrole à "maman" pour concrétiser une distance symbolique. Bérénice dépossède aussi le père de son droit à la paternité en lui refusant l'appellation "papa", que supplante généralement "Einberg". Les deux parents sont ainsi dissous dans le système linguistique de l'enfant. "Je tuerais Einberg et sa femme", soutient vigoureusement l'enfant qui consacre effectivement la mort des Einberg à travers une contestation symbolique des liens de filiation (A15). Soulignons par ailleurs l'expression "sa femme", terme générique qui expédie la mère dans l'univers de l'étrangeté. Procédé que Bérénice utilise de nouveau à la page 79: "Je sais que c'est pour me mettre à l'abri de l'influence néfaste de ta femme que tu m'envoies en Californie", crache-t-elle à son père. Isabelle réduit également sa mère adoptive à un générique qu'elle précède parfois d'un démonstratif désobligeant. Dans un geste autocratique, elle la dépouille de son identité propre, prétendant au vide affectif ou héréditaire et signifiant son intention de rester orpheline:

Cette femme [...] considère sa maison comme son territoire. (M59)

[...] je croyais aimer les religieuses, certaines religieuses, plus que cette femme qui se disait ma mère. (M145)

Je n'ai jamais dit un seul mensonge à Bernard, mais il doit savoir que je mens à sa femme. (M177)

Si la mère ou le père existe, c'est donc parfois de "façon biaisée, indirecte" puisqu'"on ne les nomme pas"²². Toutefois, Bérénice se plaît aussi à choisir pour sa mère d'autres noms: "Je la déteste! Chat Mort! Chameau Mort! Chamomor! Chamomor!" (A62). Ce faisant, l'enfant s'empare du droit de nommer qu'entend se réserver le parent et de celui, sacrilège, de rebaptiser. Or, si Bérénice nomme sa mère, c'est

pour la soumettre à sa volonté en lui assignant le rôle de la proie. Mais surtout, elle nomme "pour n'être pas nommé[e]" et "pour piéger l'autre dans la parole"²³.

3. Du plaisir de dire au rire du dire

Pour que les adultes et le silence qu'il impose n'aient pas le dernier mot, certains enfants jouent au jongleur verbal. Jeanne prétend ainsi qu'elle "leur jeter[a] au visage des stocks de phrases accumulées depuis des années" (PC131). Décloisonnant les remparts langagiers, elle raconte dès lors la révolte des mots étouffés qui "[l']assiègent [...] se chamaillent et s'embrassent, se marchent sur les pieds, montent les uns sur les autres pour mieux voir [la] raison vaciller" (PC130). Il s'agit aussi pour Bérénice d'assommer l'adulte sous la diarrhée indécente de ses mots. Notons ainsi le délire verbal et philosophique auquel elle s'adonne dans la classe de physique (A159-60). La parole de l'adulte se noie alors sous les flots des longues tirades enfantines, sacrilège verbal que le professeur punit en mettant l'élève à la porte. Dans ce contexte, le seul fait de dire fait sens car il est expression d'une revendication du droit de dire et d'initier l'acte de parole que l'adulte dénie à l'enfant. S'engager à parler haut et excessivement, c'est aussi s'entourer d'un mur verbal de protection qui permet de parer aux coups symboliques des mots adultes; c'est "l'alibi des retenues intérieures"²⁴. Mais la gourmandise verbale est aussi "substitut de pouvoir"²⁵ puisque moyen d'empiéter sur l'espace discursif de l'adulte et signe d'une vitalité conjuratrice. Se piffrer de mots, c'est surtout se moquer de la parole frigide ou motivée de l'adulte: c'est le plaisir de dire qui triomphe sur la nécessité de dire.

Rire des mots de l'autre constitue d'ailleurs dans le discours bérénicien l'une des stratégies les plus efficaces pour pulvériser le masque rigide de l'adulte conventionnel. La présence du rire s'impose donc dans le roman ducharmien, au

niveau thématique et structurel, pour particulariser le personnage enfant. Or, il convient à ce propos de démontrer comment celui-ci réussit à se libérer par le rire de la réalité sociale et langagière qu'on lui impose. Soulignons dès le départ qu'il ne s'agit point ici du rire infantile, insouciant ou reconfortant du petit enfant, mais plutôt de celui qui s'apparente à une ironie précoce et désabusée, expression d'une volonté de vivre qui confronte la difficulté d'être. Avec le rire bérénicien, la souffrance "apparaît [ainsi] dans toute sa crudité"²⁶:

J'apprends que Bérénice d'Égypte a épousé son frère, Ptolémée Évergète et s'est fait assassiner par son fils, Ptolémée Philopator. L'idée de devenir épouse de Christian me plaît. Si vous voulez, c'est une de ces idées qui me donne envie de rire quand j'ai mal à l'âme comme aujourd'hui.
(A161)

Comme l'illustre ce passage, le rire ducharmien s'apparente aux spasmes déchirants d'un vide affectif et ontologique, traduisant la vulnérabilité d'une enfant frustrée dans son désir d'amour. L'hilarité qui contamine la parole bérénicienne s'associe plus globalement à l'expérience d'un rapport douloureux avec l'autre. C'est le rire incoercible qui tourne au cri, celui de l'enfant dépossédé. C'est, pour reprendre les termes de François Roustang, le fou rire que déclenche "l'extrémité de la tension produite par la vision du tragique"²⁷: "je plonge dans une forêt profonde où court un être hideux qui, bien qu'il soit sans tête et sans bras, rit à m'en faire éclater les oreilles", raconte Bérénice (A141). Il est intéressant d'éclairer ce fantasme d'angoisse à la lumière des paroles de Patricia Smart:

En donnant à sa narratrice le nom d'une héroïne racinienne, Ducharme a peut-être voulu nous obliger à repenser notre conception du tragique et nous montrer que la tragédie d'un siècle sans valeurs est autrement plus angoissante que celle de l'époque classique. Ayant perdu jusqu'au sens de la beauté et de la dignité de sa souffrance, l'homme contemporain est décidément tragique; mais sans

valeurs transcendantes la tragédie se métamorphose en ironie ou en une farce cruelle.²⁸

Or, une force se manifeste dans ce rire ténébreux, celui de la conscience. C'est la force de l'être qui refuse de se laisser engloutir, passivement ou aveuglément, dans un monde cruel et noir:

Je l'ai tuée [...] Il m'arrive de rire de la mort de Constance Chlore, sardoniquement, charmée par ma propre puissance, comme sous l'effet de l'ivresse, comme quand on a joué un bon tour à quelqu'un de haïssable. Est-ce de la folie? Réponse: non, c'est de la force. (A169)

Ce parti pris rieur est le paravent langagier contre les pleurs et l'angoisse, le réflexe défensif de l'enfant piégé qui montre les dents pour faire peur à la mort. Grotesque et absurde, négation et dépassement se cotoient finalement dans le roman ducharmien pour raconter le triomphe de l'enfant face au tragique de sa situation. François Roustang précise que si l'angoisse "est la liberté qui s'impose comme possibilité incontournable, le rire est [par contre] la possibilité pour la liberté de s'échapper à elle-même", "comme si le rire nous laissait entrevoir un instant la non-nécessité de la liberté"²⁹. La parole comique s'offre plus précisément comme une déclaration de libération face au moi et aux autres, face aux injustices de la vie et de la société. De la bataille de l'être avec le milieu, c'est le langage qui veut sortir gagnant: "J'ai tellement besoin de croire en quelque chose et peux si peu croire en ce qu'on croit", se désole triomphalement Bérénice (A161). L'acrobatie verbale dissimule l'absence métaphysique, lui applique le masque du calembour pour lancer un défi au mal de vivre. Le rire écarte ainsi tout ce qui assaille la plénitude du moi pour s'affirmer célébration de la vie. Or, ce rire, nous le retrouvons aussi dans le champ symbolique de L'Enfant et les hommes. Nous citerons plus particulièrement un extrait qui concerne les funérailles de M. Barassin:

La pluie a cessé [...] Il y a bien un gros homme

qui, devant moi, se penche, les fesses rondes comme des boulets de canon, tombe et se relève, le costume maculé [...] mais je n'ai pas envie de rire. (EH87)

Le rire qui traverse les mots enfantins et que provoque le comique de situation, est cathartique: il libère momentanément le narrateur du drame qu'il est en train de vivre, du poids du destin humain qui pèse sur lui. Le mourir de rire prend ainsi tout son sens dans cette scène bouffonne. Pour citer Joë Friedmann, le miroir du grotesque nous renvoie ici "un reflet rieur, d'un visage en pleurs"³⁰.

Le rire amer de l'enfant bascule finalement dans le grimace outrancier, qui est expression de "lutte contre l'oppression de la société policée des adultes"³¹. L'enfant rit non seulement de lui-même mais aussi de l'autre pour signifier son refus de jouer au vaincu et à la victime. Relisons un extrait qui évoque une Bérénice que Zio séquestre depuis des jours:

[...] je ne veux pas mourir avant de m'être vengée. Je saute à pieds joints sur le lit, rien que pour embêter les saint-je, rien que pour faire du bruit pour les empêcher de dormir. Mais, à force de sauter à pieds joints comme une folle sur le lit, je me sens perdre les pédales. Je m'entends rire comme une folle. (A197)

De toute évidence, ce rire convulsif plonge ses racines dans la violence de l'être rebelle. C'est le rire vainqueur de la contestation. Nous remarquons précisément que le rire bérénicien résonne à travers tout le roman pour raconter joyeusement la chute de son adversaire. Se venger par le rire grinçant, rire voltairien, tel est bien l'objectif de cette enfant révoltée qui récuse, avec le sérieux de l'adulte, les mots et les usages conventionnels. Car l'enfant s'amuse également à rire du langage adulte, à coup de jeux phonétiques, de distorsions linguistiques, de contresens et de non-sens. À travers ses mots cocasses, Bérénice "ne revendique pas d'autre place que celle du bouffon"³², du fou marginal qui entend se démarquer de la norme parentale. Elle déclare

entre autres que les cousins sont "émerveillés d'avoir tant et si beau faire" (A57), abattant ainsi les lois adultes régissant les expressions idiomatiques. Jeanne se livre elle aussi à l'activité ludique du gauchissement linguistique des règles et des mots adultes:

Je chantaral. Mais, ma petite fille, on ne chante pas à table. Tu chantaros, dit l'homme en sa tendresse [...] Il n'y a jamais moyen de parler avec toi. Elle chantagard, tentes-tu vraiment d'expliquer. (A74)

Le désir de jouer avec les mots s'associe ici au plaisir de braver les restrictions syntaxiques véhiculées par la parole officielle. Il traduit le refus de copier la raison adulte qui enserme l'univers dans un seul possible. Comme l'indique Bernard Lalande, "c'est toute notre civilisation qui est remise en cause par le traitement clownesque dont le français académique est victime"³³. Nous y reviendrons plus tard. Signalons en outre que Bérénice parodie le langage scientifique, littéraire, biblique ou mythologique pour désacraliser le savoir adulte. Elle affirme entre autres que les meilleurs astronomes n'ont pas encore compris la terre, que celle-ci est en fait "une tête d'éléphant roulant à la dérive dans un fleuve d'encre bleu azur", que "la lune est une tête de mort qui pend par un fil d'araignée du plafond noir d'une chambre qui est ma grande chambre", que "les étoiles sont des grillons, des criquets" (A153). Après Renée Leduc-Park, nous notons à cet égard que Bérénice "établit [ici] sa souveraineté en imposant/exposant sa propre activité scripturale qu'elle proclame supérieure à la recherche scientifique"³⁴. Elle se livre encore à un véritable délire philosophique qui fait d'Homère un Turc et Virgile un Italien (A140). À travers les divagations épistémologiques d'une enfant qui se place à contre-courant du discours officiel, la dérision l'emporte ainsi sur l'adhésion. Notons d'ailleurs que si ce moi enfantin dérisoire, à la fois "dégénéré", "clown" et "démoniaque", se veut subversion du langage et du savoir

académiques, il s'inscrit en même temps, dirait Pierre Nepveu, "dans une réalité contemporaine exacerbée, toujours vécue au bord de l'hystérie, toujours en même temps un peu distanciée par l'ironie"³⁵.

Or, le mot rieur de l'enfant devient par moments ricanement, non plus aux dépens de la parole ou du savoir adultes, mais aux dépens de l'adulte lui-même. Celui-ci devient la cible de pitreries verbales qui le métamorphosent en être lamentable ou en monstre caricatural. Sous le pouvoir sortilège des mots béréniciens, le mari de dame Rubby s'associe ainsi au spectacle lamentable d'un homme qui "laisse en silence l'arthrite, le lumbago et le reste manger sa vie sous son nez", qui "se contract[e] la face tant qu'il peut pour avoir l'air méchant" et que sa femme "remettra à sa place s'il lui prend la fantaisie de faire le Frankenstein" (A84-5). Les parents querelleurs se transforment eux aussi en "bouffons" qui se font mal et se tordent (A10). Les passants acquièrent également des "faces affreuses, hostiles, méchantes, ridicules" (A168). Privilégiant ou grossissant les traits outranciers, le comique gestuel ou situationnel, la narratrice réduit en fait l'adulte à une essence impure et grotesque, à ce qu'il a de plus vil et de plus dégradant. Einberg n'est plus dès lors qu'un boitement dont l'enfant offre un gros plan:

Einberg ne peut pas marcher vite: il a été blessé à une guerre. Un éclat d'obus, d'eau bue... Ah. Ah. Il boite. J'ai envie de caracoler. (A17)

Ce faisant, l'enfant déshumanise l'adulte, le fait même redescendre jusqu'au stade animal par métaphore ou métonymie. Einberg "se démène comme un coq" et possède une "figure crispée comme un chat agonisant" (A156). Bérénice crie à l'adulte "agnelet laid!" (A250). Les Zio sont des "saint-je", jeu de mots qui s'apparente au signifiant sonore de "singes" (A197)--animaux dont on se plaît communément à rire. On plonge finalement dans l'univers fantastique de la bande dessinée.

Déformer ainsi l'adulte, c'est évidemment le démystifier en lui ôtant toute dignité spirituelle ou humaine; c'est l'obliger à reconnaître combien il est ridicule. C'est finalement "une institution qui dégringole"³⁶. L'adulte évoque dès lors, non plus une grimace qui fait peur, mais une grimace qui fait rire. Le renversement est à la fois sarcastique et cathartique.

Les facéties et la parole mordante de l'enfant vont jusqu'à se donner le ton de la violence railleuse. Elles s'allient à ce registre pourtant non risible qui est celui du difforme et du satanique; elles dégagent une puanteur d'égout. Une Bérénice frustrée dans son besoin d'amour nous explique ainsi:

J'ai un besoin de tendresse surhumain et monstrueux. Cependant, le rire que j'ai qui rit de la tendresse que je veux est encore plus surhumain et plus monstrueux. Je ne pourrai jamais plus me permettre, sans la noyer de cynisme, de donner ou recevoir la moindre caresse. (A254)

Une allégresse dévastatrice frémit à travers les mots béréliciens pour mettre en pièces les interdits les plus absolus. Elle dilapide l'inviolable et profane la douleur la plus sacrée. Elle n'épargne personne, même pas Dieu. Nuire et rire, tel est son dernier mot:

Je n'ai qu'un visage et je n'ai pas fait ce visage, mais j'ai le choix entre trente grimaces. Quelle grimace choisirai-je? [...] Je choisis le rire [...] J'ai le goût d'arracher des ongles avec des tenailles, de scier des oreilles avec un rasoir, de tuer des êtres humains et de pendre leurs cadavres aux cimaises de mes murs pour en faire une guirlande [...] Je ferai tout ça pour rire. Rire! Rire à mort! (A143-44)

Cet humour noir qui frôle le terrorisme contient la voix vulnérable de l'enfant qui crie la volonté de se libérer des contraintes langagières de l'adulte. Par le rire agresseur et sardonique, la jeune rebelle refuse avec force la position de la réceptrice passive ou de la victime, d'être cet enfant de Jules Vallès qu'on "fouette, lui, parce qu'il ne dit rien"³⁷.

C'est la voix qui éclate telle une bombe à retardement pour briser définitivement le silence et pour interrompre l'adulte dans son discours monotone. Est en outre exprimé le désir enfantin de surpasser en infamie la cruauté d'un monde qui violente l'intimité. Ce que Bérénice ne peut obtenir par les actes, elle l'obtient ainsi par la parole. Car le maître adulte s'écroule sous le choc de ses mots dérangeants, de son rire perturbant. De l'objet de la parole adulte, l'enfant est du même coup propulsé en position de sujet riant, faisant de l'autre sa propre victime. Car le ridicule tue, "vid[ant] d'être ce dont il rit, et ce au profit intégral du rieur"³⁸. "Tu ne sers à rien, si ce n'est à ma joie souveraine", tel est le message final de l'enfant³⁹.

Au terme de ces réflexions, il transparaît que le rire enfantin interroge et inquiète à la fois. Il bouscule et désarme l'adulte, le reconforte et le choque, l'oblige à établir le contact pour finalement le piéger dans sa propre parole et pulvériser ses vérités et ses clichés. Il est dénonciation d'un monde et d'un langage qui tuent mais aussi subversion à travers le triomphe d'une joie d'être et de se dire. L'enfant de Bossus plonge précisément les origines de ce rire dans les profondeurs de son "ventre":

Je confectionne ainsi trois bombes... et je ne parviens pas à retenir mon rire; ce rire qui me vient du ventre, me traverse, me secoue et m'étourdit. (EH162-63)

Il s'agit ici d'un rire viscéral qui célèbre à la fin du roman la victoire éclatante de l'être enfantin face aux mensonges des mots adultes.

4. Du refus du langage officiel au plaisir du mot non-conventionnel

Face à la parole parentale qui l'exhorte à se taire et à asphyxier ses mots, l'enfant "comprend[d] [...] que la maîtrise d'autrui passe par son asservissement à [sa] parole" et que "d'une seule phrase, [il] [a] la possibilité de se débarrasser

de celui qui [lui] fait face"⁴⁰. Il s'engage donc dans le projet de se réapproprier la langue qui lui a été usurpée et de gagner du pouvoir sur le terrain verbal. Pour atteindre son but, il déclare la guerre à la parole "raisonnable", s'acharne à la désintégrer afin de neutraliser son adversaire et ce qui de soi est imitation de l'autre. Pour Jeanne d'ailleurs, il s'agit bien de livrer une bataille épique, mots contre mots, enfant contre adulte, femme contre homme: "Je fais fondre les mots dans mes grandes marmites de poix pour les renverser sur les assaillants qui escaladent la façade", raconte-t-elle (PC131). Ce discours martial rejoint celui de Bérénice pour qui les cousins partent "comme un coup de fusil" et qui compare la queue des écureuils à "la plume d'autruche au casque d'un lancier chargeant, [...] [à] une plume d'autruche à la queue d'une torpille" (A74, 49). Les mots deviennent ainsi témoignages du refus enfantin de répéter sagement les paroles-modèles, de jouer au fantoche qui ne sait que "réciter" ou qu'"anônn[er] les idées à la mode" (PC23). C'est donc parfois d'une intensité farouche que l'enfant repousse l'adhésion pour la singularité. D'après Nathalie, il s'agit plus précisément de "rendre coup pour coup à 'Parce que ça ne se fait pas' en lui assenant: 'Et pourquoi? pourquoi ça ne se fait pas?'" (E182).

Mais l'enfant réfractaire ne se contente pas de s'accorder ainsi le droit de questionner. Il va jusqu'à démonter les mécanismes du discours stéréotypé, dynamiter les geôles des règles grammaticales et lexicales, lacérer toutes les censures, tous les mythes, toutes les dichotomies, masculin/féminin, actif/passif, rationnel/irrationnel, qui font de l'être un objet. Dans l'optique de Bérénice, de Jeanne et d'Isabelle, le travail doit se "faire contre la classe, contre la classification, le classement... les classes [...] contre toutes les écoles, contre la compulsion générale masculine à juger, à diagnostiquer, à ramener, à nommer"⁴¹. Comme l'illustre le geste de la petite Natacha, il s'agit

finalement d'inciser la surface linguistique du monde adulte: d'"enfonc[er] la pointe des ciseaux de toutes [s]es forces" pour que la soie "cède, se déchire" et laisse échapper "quelque chose de mou" (E14)⁴². Il faut pour ainsi dire frôler l'automatisme pour que seuls subsistent les mots bruts, ceux qui sont pour l'adulte "déformés, comme un peu infirmes", qui ont "un air gauche, emprunté, un peu ridicule" (E84). En "refus[ant] le jeu démodé des conventions reçues du langage et de la littérature"⁴³, l'enfant part ainsi à la reconquête de la parole d'autrefois, celle qui n'a pas été contaminée et qui embrasse la pensée vivante, pour finalement édifier une nouvelle écriture et sculpter son histoire.

"Con maman!", tels sont les premiers mots que le petit Nicolas de Christiane Rochefort⁴⁴, un enfant qui ne parlait toujours pas à l'âge de deux ans et demi, adresse à l'univers parental. De victime silencieuse, l'enfant de l'après-60 entend bien devenir le bourreau verbal de l'adulte. Pour prendre leur revanche sur la loi du silence que le parent prescrit, certains personnages de notre corpus expriment ainsi l'irrésistible envie de tout dire, et même de dire ce que la raison officielle inventorie dans le registre des non-dits. Marina Yaguello rappelle à cet égard que les mots stigmatisés par la société sont plus exactement ceux "qui font honte ou qui font peur, vaste domaine de l'innommable, de l'obscène, qui comprend pêle-mêle l'érotique, le scatologique, la mort, la maladie, tout ce qui est connoté péjorativement et que la société polie ne veut pas entendre, et contre quoi elle se prémunit grâce à l'emploi de l'euphémisme"⁴⁵. Ce sont des mots nets et durs qui s'opposent à la mollesse envahissante du mot permis, du mot poli. Or, par un procédé d'inversement, ces non-dits sont récupérés par l'enfant et exposés sur l'étagère des dits. Dans un goût véhément d'opposition, ce i-ci part effectivement à la rescousse des mots sans apprêts ou blasphémiques et de ceux que produisent les jargons, les dialectes et le barbarisme. Les frontières du bien-dire sont

ainsi farouchement balayées et l'on assiste à l'humiliation de l'adulte harponné par ces mots frondeurs. C'est sans doute Bérénice qui, plus que tout autre, multiplie les expressions provocatrices. Chez elle, les éruptions verbales explosent comme des cris de combat: "Ne dis plus rien. Ne fais plus rien. Fiche-moi la paix", crache-t-elle au visage de sa mère (A229). Son mot favori est surtout "vacherie" qu'elle propulse à tout moment pour injurier êtres et choses qui ne se plient à sa volonté⁴⁶. Contre le père intransigeant, c'est par conséquent des tonnes de "vacherie" qui sont lancés à bout portant:

- Vacherie de vacherie!
- Je te défends de jurer. Je t'interdis de prononcer ces mots.
- Vacherie de vacherie! Vacherie de vacherie! Vacherie de vacherie!
- Continue et je te flanque des paires de claques.
- Ta femme dit "vacherie de vacherie" tant et plus.
- Je t'interdis de la désigner de cette manière.
- Vacherie de vacherie!
- Un autre "vacherie de vacherie" et je t'enferme dans ta chambre pour le reste de la journée. Et tu te passeras de manger.
- Vacherie de vacherie! si tu penses que ça me fait peur! (A17-18)

Ces "vacherie" fendent la surface des bonheurs d'expression pour devenir des formules incantatoires: ils encerclent le père dans une danse rituelle et se répètent inlassablement comme pour conjurer l'envoûtement des mots adultes et mettre un frein au totalitarisme paternel. L'offense est double car, comme le souligne Marina Yaguello, la langue verte, les termes argotiques et scatologiques, appartiennent traditionnellement au domaine d'expression de l'homme⁴⁷. Marcel Rioux nous explique plus exactement que "dans la société traditionnelle, il y avait un âge où le garçon commençait à sacrer", que "c'était un signe de virilité, une espèce de rite de passage"⁴⁸. L'humiliation que les mots acérés de Bérénice infligent à Einberg est d'autant plus ulcérente qu'elle procède ainsi à une castration symbolique de la virilité du

mâle. Non seulement le père est détrôné de sa position supérieure, mais il est en plus rabaissé au rang de l'insignifiance féminine! Signalons en outre que l'enfant ducharmien puise dans les néologismes et les inepties pour inventer ses propres jurons. Bérénice nargue effectivement son père en lui criant: "Espèce de paranoïa ambulatoire!"; "Tu es une sale poule cochinchinoise! Tu me fais mal à la queue de la grande thyroïde!" (A238, 240). C'est le non-dit qui apparaît ici dans son sens le plus littéral et qui est pure perversité du langage officiel, pour s'opposer radicalement aux mots "raisonnables". Ne pouvant résoudre entièrement l'ambiguïté des signifiés, l'adulte se voit ainsi contraint à reconnaître qu'il perd le contrôle de la situation verbale. En refusant d'utiliser les mots adultes, l'enfant se place de plus en marge du système langagier parental, hors de la portée de la voix paternelle. Si certains signifiés restent ambigus, le récepteur adulte peut néanmoins restituer le message d'ensemble qui s'énonce clairement: 'Je ne suis pas moins forte que toi! Ne crois pas pouvoir m'empêcher de dire et de faire ce que je veux!', telle est l'évidente proposition implicite qui constitue le corrélat paradigmatique de l'énoncé enfantin.

Tout dire pour exclure l'adulte, c'est bien entendu énoncer le scandaleux et l'obscène; c'est par conséquent toucher aux fonctions corporelles et de préférence à la sexualité, plat linguistique de résistance de l'enfant rebelle. Mais il est question parfois d'une impulsion irrésistible, d'une spontanéité langagière quasi naïve, qui conduit l'enfant, comme malgré lui, à renverser la barrière des tabous sexuels: c'est le "qui c'est qui veut voir ma quéquette" du petit Robert Payen dans L'Opoponax de Monique Wittig⁴⁹. Nous songeons également aux propos d'Antoine, d'après qui le mal à l'âme des adultes se réduit à "un problème avec son pipi" (PT17), diagnostic qu'il applique au cas paternel, et qu'il prononce tout innocemment à l'égard de

Gunther, l'accordeur de piano:

- Pourquoi vous dites qu'on ne peut pas jouer de la musique toute sa vie? Vous devez avoir des problèmes avec votre pipi vous aussi.

C'était pas tout à fait ce que je voulais dire. Les mots me sont sortis de la bouche sans faire exprès.
(PT33-34)

Le fait que le narrateur s'efforce de nous convaincre du caractère gratuit de son acte fait ressortir l'embarras de la situation et l'humiliation qu'il a le sentiment d'avoir imposé à l'adulte. L'enfant sort bien gagnant de son acte illocutoire.

Jeanne et Isabelle s'intéressent plus particulièrement à se libérer des mots patriarcaux qui font du corps féminin un corps hystérique, rempli de pourriture et de péchés mortels. Leur but est de "détruire le regard par une parole qui déplace les registres du réel et de la fiction et qui inscrit le sujet femme"⁵⁰. Elles s'engagent par conséquent dans une croisade langagière qui choisit le corps comme étendard, pour se redéfinir visuellement et sensuellement en dehors de la trajectoire masculine: "Corps en transes. Nous vous délivrerons de la parole", affirme Jeanne (PC203). Celle-ci entend par la même occasion remettre en question le modèle masculin de la femme idéale, de celle à qui "on dit: serre les cuisses, ne parle pas aux hommes, ne te montre pas nue" et qui, pourtant, hurle "dans le bosquet où [la mère] [l'a] abandonnée" (PC209, 208). Osant dire ce qui est conventionnellement tenu occulté, Jeanne et Isabelle dénoncent la brutalité de la parole masculine, racontant l'histoire des "chairs meurtries", des femmes "saignantes" qui vivent "à l'écart des villages" (PC107). Mais elles conjuguent en même temps désir sensuel et plaisir du texte pour engendrer une nouvelle oeuvre, non pas une oeuvre rigide et raisonnable qui obéit aux lois masculines, mais une oeuvre de chair:

Sur le mur, là, une ombre aux seins lourds, aux hanches solides. Se laisser caresser par elle, se

laisser bercer. Nue dans ses bras comme l'enfant
qui vient de naître et comme celle qui va mourir.
(PC207)

Il ne s'agit plus ici du corps pur de l'enfant qui vient de naître et de celui impur de la vieille femme: il s'agit plutôt d'une jouissance et d'une célébration de tous les corps féminins, enfantins et adultes, dépouillés des noirceurs de la pensée patriarcale. Or, si Jeanne et Isabelle formulent à travers leurs mots une soif sacrilège du corps de la fille et de la femme, c'est afin d'anéantir le pouvoir castrateur de la parole officielle. Pour échapper à l'envoûtement stérilisant de la langue masculine, Jeanne devient ainsi l'adolescente qui multiplie les paroles et les gestes que la tradition classifie sous l'étiquette du scandaleux et de l'indécence:

Mais pourquoi, mère, ne pas pavoiser la grande joie? Pourquoi ne pas inonder les draps de ce sang bienheureux? Fille, tu es sale. Tu auras honte de ton corps, de ton sang sexueux. (PC21)
Ce n'est pas joli cette couleur [...] Mère, pourquoi pas [...] Le rouge du sang que tu n'as pas voulu laisser couler? Mais enfin, tu n'y penses pas. C'est vulgaire. (PC98)

Jeanne et Isabelle s'adonnent même pour ainsi dire à une pornographie discursive, choquant le regard du lecteur, pour lui faire comprendre que Freud a tort d'affirmer que la femme vit le manque du rapport au phallus. Leurs paroles traduisent ainsi une jouissance corporelle des mots qui exalte l'existence d'un corps féminin sexué:

Les adverbes se pendent à mon coup. Les verbes m'enlacent dans le mode des conjugaisons que vous ne connaissez pas. Les adjectifs m'embrassent à pleine bouche et les substantifs que vous avez enrégimentés s'accouplent avec moi dans un baiser cosmique. (PC140)

Jeanne fait ici "l'amour avec le langage [...] Pour lui faire dire enfin ce [qu'ils] prétend[aient] indicible", "pour qu'il dise dans son étreinte ce qu'il sait" (PC212). C'est plus particulièrement le mot "sang" qui désigne, dans l'optique hyvrardienne, le mot d'ordre de la féminité et de la

transgression, celui qui veut maculer les pages blanches et scandaliser l'oeil et l'oreille du mâle. Car il constitue traditionnellement la pierre angulaire de la mise au ban social et symbolique du corps féminin. Ce "sang" se rit des Ambroise Paré qui ont associé aux menstrues les termes 'impudiques', 'indigestes', 'malsaines', 'immondes'. La parole de Jeanne n'est plus dès lors qu'un "flot rouge criant par [s]a vulve", le "langage corps" qui nargue les convenances en éclaboussant le roman de taches rouges (PC120):

Les souterrains de l'écriture qui ne protègent de rien. Triste garrot à l'artère ouverte de mon mal.

(PC14)

Le chuintement des livres dont le sang coule.

(PC22)

Quand la liqueur des mots s'écoulait par leur plaie ouverte. (PC57)

Mes phrases saignent. (PC158)

Ces menstrues qui inondent le texte et qui se ritualisent par la redondance servent ainsi à braver et à conjurer les "maléfices" de la mère et de la langue patriarcales, à conjurer le sang de la femme possédée et violentée (PC206). Elles apparaissent au niveau textuel pour rappeler que parler filles ou femmes, "c'est se tenir toujours tout près du corps"⁵¹.

Mais la "transgression maximale", "rupture de l'interdit le plus extrême", nous explique Lise Queffélec, est sans nul doute la parole incestueuse⁵². Dans sa Philosophie du boudoir, Sade nous explique que l'inceste s'apparente à une société sans loi ni ordre ni maître. Or, il convient ici de rappeler que, dans la perspective hyvrardienne, ce sont précisément les structures rigides du patriarcat que la parole féminine subversive cherche à ébranler. Nous avons signalé par ailleurs que l'édifice mâle choisit pour représentante et alliée la mère solitaire et puissante. C'est elle, la femme-objet, la "servante", qui trahit ses racines féminines pour servir de reflet et de support à l'autorité phallogcentrique. C'est donc elle que la fille doit bafouer puisque la parole

maternelle est doublement fallacieuse: véhicule d'une réalité non vivante que délimitent des lois réductrices, mais en plus procréatrice d'une féminité mensongère, car copie stérile de la subjectivité masculine. Pour Jeanne, il s'agira par conséquent de procéder au meurtre symbolique de la mère sur lequel s'érigera le trophée de sa parole libératrice. Or, le mot "inceste" qui revient obsessivement dans le discours de Jeanne devient la répétition symbolique de ce crime contre la mère. Il apparaît en effet pour définir l'attachement de la fille au père et à l'amant:

Père, je veux dormir contre toi, quel mal y a-t-il à cela, puisqu'elle m'a faite stérile? (PC48)

[...] tu m'embrasses pour m'arracher les mots qu'ils m'ont interdits. Tu m'embrasses pour que l'inceste devienne aussi verbal. (PC65)

Ma guérison. Mon enfance retrouvée. Mon inceste accepté. (PC211)

Tu me rends le corps qu'elle m'a pris. Tu es l'inceste insoutenable dans le soleil des tropiques. (PC225)

Remarquons ici que la fille ne se définit point comme étant la victime de l'inceste, le mot s'associant plutôt au signifié "guérison". Mais le terme reste obscène pour la mère car il est évocateur d'un édifice qui s'effondre, celui de l'ordre patriarcal qu'elle vénère: "La fille exemplaire [...] veut coucher avec son père. Alors, là, vraiment, tu exagères", rétorque la mère (PC149). En se rapprochant du père, l'enfant brave la parole maternelle puisque devenue la fille non "raisonnable". Elle sape du même coup les fondements ancestraux de la tour patriarcale. Sans la mère qu'elle s'efforce d'éliminer, la fille peut finalement récupérer sa féminité et sa parole authentique; ce faisant, elle peut échapper au pouvoir négateur du père. L'inceste est donc vécu dans le roman d'Hyvrard comme transgression symbolique du pouvoir patriarcal.

Pour Bérénice, prétendre au rapport incestueux avec son frère est également figure de révolte et de libération. Car l'évocation de l'inceste constitue l'arme de prédilection dont

elle a recours pour nourrir ses pulsions matricides et patricides. Consciente que Christian n'est qu'un "trophée" entre les mains de ses parents, elle se sert de lui pour "rompre tout à fait avec Mme Einberg" et M. Einberg, pour "triompher de leur volonté" (A20, 32). Le frère devient dès lors un élément stratégique dans la bataille langagière qu'elle livre contre ses parents. Elle choisit ainsi de confier à son père la lettre qu'elle adresse à Christian, tout en sachant "qu'il ne pourrait pas résister au désir de l'ouvrir" (A130). Soulignons également l'air triomphale qu'elle arbore lors de la confrontation avec son père:

Curieuse de l'effet que je fais, je jette un coup d'oeil à Chamomor [...] Mon insolence, ma facilité à collaborer à l'élaboration de sa démonstration rassurent Einberg [...] Je n'ai pas mâché mes mots. Fièvre de mon coup, je fais faire à mon regard le grand tour des visages. (A131)

Le malin plaisir de dire ce qui dérange dissimule celui de modifier et de contrôler les règles du jeu conversationnelles, de créer une situation dont le parent est dupe: "je savais fort bien [...] qu'[...]il ne pourrait résister au désir d'en faire un petit drame", déclare-t-elle (A130).

5. Un plaisir de déhiérarchiser la phrase adulte

Entreprendre la reconquête du langage, ce n'est pas seulement monter à l'assaut des clichés de la parole officielle, c'est en plus entreprendre la reconquête de la phrase elle-même. L'acte de rébellion enfantine emprunte ainsi ses moyens d'expression à l'anarchie syntaxique, minant la claustration des règles grammaticales et s'élevant contre le formalisme de la phrase qui représente la fixité. Nathalie Sarraute formule elle-même son intention de créer des phrases "suspendues en l'air, cabrées devant la convention littéraire, la correction grammaticale, qui les amèneraient à se figer, à s'enliser"⁵³. C'est parfois un emploi anarchique de la ponctuation qui vient aérer la phrase pour lui donner une

allure chaotique. Nous relevons ainsi chez Bossus des énoncés du type: "Ma mère a télégraphié à son père. Qui ne répond pas" (EH43). Nous devons surtout mentionner les nombreux points de suspension de Nathalie Sarraute: pour n'indiquer qu'un exemple illustratif, on en compte neuf à la page 62. Or, Nathalie Sarraute nous explique elle-même que, grâce à ces points de suspension, le texte "respire", donnant à ses phrases "cet aspect tâtonnant, hésitant, comme cherchant à saisir quelque chose qui à tout moment s'échappe, glisse, revient"⁵⁴.

Bérénice et surtout Jeanne vont jusqu'à oublier par moments la subordination, saboter la principale, proposer des accumulations d'éléments morphologiques, pour rompre avec la hiérarchie et gommer les traces des structures de domination qui régissent le langage officiel. Jeanne déclare elle-même que seuls l'intéressent les "verbes arrachés", "les bras métriques" et les "substantifs désarticulés" (PC52). Relisons quelques extraits représentatifs:

Le reste ne compte absolument pas et n'importe absolument pas. (A60)

Dans la maison dont la forme est: chameau, il y a un chameau. Dans la cabane: oie, une oie m'attend. (A80)

La désarticulation syntaxique des séquences, liée à l'exploitation de l'anacoluthie et de la syllepse, tend ici vers le non-sens, aboutissant au niveau sémantique et interphrastique à une sorte de dysfonctionnement logique qui nargue la raison officielle. Pour reprendre les termes de Nicole Brossard, l'imagination de l'adulte doit ici "galop[er], chevauch[er] la grammaire"⁵⁵. C'est surtout le discours de Jeanne qui se caractérise par une fréquente incohérence au niveau de la cohésion micro-textuelle, éludant très souvent les liens entre les phrases. Il s'agit de traduire à travers cette incohérence le refus de la redite, du modèle phrastique officiel, partant celui de s'inscrire dans la trajectoire discursive de l'adulte.

Désacraliser le discours parental, c'est encore

contaminer le bien dire par le dire familier. Nous notons ainsi, mise à part Isabelle, un entremêlement systématique des registres oral et écrit. Antoine manifeste d'ailleurs une forte réticence à l'égard de la plume et de la page que supplante l'utilisation quotidienne d'un magnétophone. Ce faisant, nous signalons chez lui l'insistance notable du langage parlé. Il est significatif à cet égard qu'à l'âge de dix ans, Antoine ne sait toujours pas lire. Notons plus particulièrement les manies orales de l'enfant ducharmien qui escamote le langage châtié par l'emploi exubérant du démonstratif "ça":

Pour être un poirier [...] Il faut qu'on porte des poires et continue à ne porter que ça [...] Quand je serai tout à fait adulte, je m'y mettrai [...] Que je me sens bien de savoir ça. Que ça soulage.
(A158)

Nous relevons le même tic langagier chez Antoine. Pour citer deux exemples révélateurs, nous comptons cinq "ça" sur vingt-six lignes à la page 12 et cinq autres "ça" sur vingt-deux lignes à la page 23. Or, cette prédilection pour l'oral rejoint de toute évidence la dénonciation d'un "prêt à dire"⁵⁶ et d'un écrit qui ne constitue qu'une reproduction artificielle de la vraie parole, de cette parole même qui assure la libération du moi. Citons à ce propos un Joseph Leif qui distingue la parole, "expression la plus naturelle et la plus directe de la conscience", de l'écrit, "signe artificiel de la parole, comme la note l'est du son". Leif rappelle également que "le chemin [...] entre les états de conscience ou la pensée et les signes de l'écrit qui les traduisent [...] passe par la copie, sans motivations, où se fixent les premiers automatismes qui se fortifient par l'écriture sous la dictée où le sujet reçoit et transcrit une pensée qui n'est pas la sienne"⁵⁷. Or, c'est précisément par rapport à cette pensée autre que l'enfant entend se démarquer. Il cherche à signifier sa différence à travers une parole qui est plus proche de sa conscience, celle de l'oralité.

La voix enfantine prend donc un malin plaisir à torturer les mots-carcans, à les dénaturer pour mettre en déroute la graphie et la terminologie schématiques qui clôturent la parole dans les pages closes du dictionnaire. Nous retrouvons pour ainsi dire le jeu malicieux de l'enfant fictif de Saint-Denys-Garneau qui "vous arrange les mots comme si c'étaient de simples chansons / Et de ses yeux on peut lire son espiègle plaisir / À voir que sous les mots il déplace toutes choses / Et qu'il en agit avec les montagnes / Comme s'il les possédait en propre": "Il met la chambre à l'envers et vraiment l'on ne s'y reconnaît plus. / Comme si c'était un plaisir de berner les gens"⁵⁸. L'enfant manipule plus exactement les adjectifs et les noms pour les tordre, les étirer, et modeler des néologismes colorés: nous relevons des expressions comme "summergence" et "thazar" (PC55, 151), "capitolade", "servitatrice bien obééissante" (A61, 255). Les mots sont vidés de leur sérieux, de leur sens univoque, et situés dans de nouveaux contextes qui déroutent l'interlocuteur. Refusant ainsi de jouer au petit robot parlant qui copie la parole de ses aînés, l'enfant démystifie l'implicite adulte. Il s'agit de miner le langage aussi bien référentiel que figuratif, de délivrer le mot de son contexte linguistique comme culturel. Face à l'adulte qui cherche à imposer son réseau de présupposés, l'enfant feint dès lors d'ignorer le conventionnel et détourne les mots de leur signification usuelle. Ce faisant, il contribue à l'effondrement du système connotatif officiel. Françoise Laurent déclare plus particulièrement à l'égard de Bérénice qu'"elle inverse les significations, chavire les ancrages rituels des mots et des images"⁵⁹. Mais nous citerons, pour illustrer ce point, une conversation qu'Antoine échange avec l'accordeur Gunther:

- La chose la plus difficile dans mon métier, c'est de repérer les pianos désaccordés. Tous les jours, il faut se promener dans les rues de la ville et écouter la musique qui vient des maisons. Dès que ça sonne faux, on s'arrête, on cogne à la

porte et...

- Mais alors, vous faites le trottoir, c'est ça? (PT31)
L'énoncé enfantin est ici contestation du sous-entendu péjoratif et marginalisant de l'adulte puisqu'il ne retient de l'expression "faire le trottoir" que sa signification littérale. Cette opposition entre le sens que le garçon attache à l'expression et celui du langage officiel traduit ainsi la perspective ironique d'un implicite adulte qui catégorise injustement les individus. Or, si l'on s'en tient ici aux présupposés adultes, nous interpréterons l'énoncé d'Antoine de la manière suivante: selon un processus d'inversement, l'honnête Gunther devient un prostitué et la prostituée, Armande, une honnête femme qui ne fait que "réconforter" ses clients (PT102). Pour la même construction, deux interprétations nous sont donc offertes: si l'on prête à la formule "faire le trottoir" l'implicite adulte, Gunther devient le prostitué du quartier; mais si, par contre, on s'en tient à la perspective enfantine, l'accordeur retrouve son intégrité.

Le refus radical du déjà vu, du déjà lu, peut aboutir d'autre part à des phrases décousues dont la cohésion s'avère précaire:

La maison hantée. Route de redoute. Ravine-Vilaine.
Fontaine-Didier. (PC56)

La grille est ouverte au-dessus de la route. Fond-
Zombi. Morne-Capot. Table-du-Diable. (PC56)

L'incohésion s'accompagne ici d'une incohérence globale des énoncés, l'adulte étant pris dans le vertige de l'étrangeté: car la dislocation du contexte syntaxique et sémantique décroïssonne les catégories de l'esprit pour éveiller des images floues et plurielles, images folles d'un enfant qui se moque des certitudes et qui désintègre la vision rationnelle et statique de l'adulte. Pour signifier son envie de parler autrement, de se situer en marge du système, Bérénice emprunte aussi, par moments, des mots érudits et scientifiques, des mots exotiques non usités dans la langue courante: tels que

"trilobite", "ptérodactyles", "chénopadiacées", "argyronète" (A94, 165, 270, 271). Bérénice crée de plus des enfilades de mots qui dénotent une perte de la signification sémantique: "Ma robe! Ma brobe! Ma crobe! Ma frobe! Ma trobe! Ma vrobe!" (A87); "Ti-Hibou, Ti-singe, Titanique" (A101). La rime domine ici au point d'attirer l'attention sur le jeu phonématique et aux dépens du sens.

Afin de se libérer totalement du discours officiel, de marquer leur différence, Bérénice et Jeanne partent finalement à la recherche de leur propre parole: de "la parole qui est mienne", déclare la narratrice d'Hyvrard (PC196). Étant la "sale nègre qui ne parlera jamais français et sur lequel alors [ils] n'aur[ont] aucun pouvoir", Jeanne glisse dans son discours quelques mots patois:

Ma suoré te compra... Moi, j'étais pauvre. (PC96-7)
Come té ochu qui tié eta una prisonne [...]
L'effort désespéré pour retrouver mon propre langage. Je l'entends là-bas très loin dans le laghia des esclaves. Je l'entends tout doucement dans les porcheries perdues de ma mémoire [...] Te compra, parqué te deveno. (PC97)

Mais elle fouille aussi dans le dictionnaire pour trouver "les mots qui n'existaient pas" (PC52): il s'agit de "mettre au monde les mots nouveaux-nés" qui lui ont été "arrachés", dont elle "[a] perdu la mémoire" (PC28, 232, 212), et grâce auxquels elle peut "leur" "échapper" (PC28, 232, 210). Son texte est ainsi parsemé de "mots inventés" (PC210), tels "l'annoli" et "l'adjudallion" (PC32, 142). Bérénice prétend quant à elle "ha[ir] tellement l'adulte, le reni[er] avec tant de colère, [qu'elle] [a] dû jeter les fondements d'une nouvelle langue" dont elle nous offre quelques fragments (A250):

Ils ont escaladé l'escalier de l'avion [...] vêtus en rétiaires, en hétaires et en Héautontimoroumenos. (A75)
Le professeur, avec la voix de cet infusoire infundibuliforme appelé sentor. (A158)
Spétermatorix étanglote! (A250)
Istascourm emmativieren menumor soh, astrophoques

émoustafoires! Uh! Uh! Démammifères! borogènes! Mu!
 Mu! Mu! Quo la terre templera no ma fara trembler!
 Ma fara danser! (A279)

Kenneth Meadwell remarque à juste titre que "l'apport proprement sémantique du bérénicien à la trame du récit est à peu près nul", le "sens de ces expressions inventées de leur[ant] indéterminé": cependant, ajoute-t-il, celles-ci "ne possèdent-elles pas une signification évidente puisque leur microcontexte régit leur motivation"; le lecteur percevant que ces syntagmes "se posent en réaction au monde adulte"⁶⁰. Autrement dit, Bérénice et Jeanne produisent une contre-langue qui devient une langue autonome, plurielle et mobile, énergie signifiante qui célèbre le triomphe de l'imagination et de la fantaisie naturelles de l'enfant. Or, pour citer Marilyn Randall, la négation qui résulte du choix des "mots inventés" et de l'incohérence qui les définit est "encore plus radicale que la contestation des valeurs traditionnelles, car elle propose non pas l'enracinement dans un contexte quelconque, mais le refus absolu du rapport contextuel ainsi que de l'identité aliénée qu'il génère"⁶¹. C'est donc le déchaînement des mots, éclatante revanche de la voix retenue, qui sauve l'enfant du suicide verbal que provoque le discours officiel. Car cette suite de mots, ou devrait-on dire de sons, fait preuve d'une "intense activité pulsionnelle": en effet, explique Julia Kristeva, cette "capacité phonatoire" qui consiste à prononcer des sons, "sans que ces sons correspondent à quoi que ce soit de signifiant au sens du 'relevant du signe' (référent/signifiant-signifié) [...] indique une [...] exploration de l'appareil vocal et des parties du corps morcelé en vue de les articuler dans une unité"⁶².

Toucher ainsi à la langue et s'autoriser à modifier les règles du discours patriarcal et officiel, c'est évidemment pour l'adulte une véritable mutinerie verbale. D'où, comme nous l'avons souligné, des sanctions parentales qui prennent

la forme d'une réprimande ou d'une mise au ban. Ce faisant, l'enfant se sent contraint de rester sur le qui-vive, de se placer entre subversion et soumission, entre savoir et ignorance, entre castration et adhésion, pour tromper la vigilance des grands et pour ne pas sombrer complètement dans la folie. Autrement dit, nous assistons dans les romans de notre corpus à un va-et-vient incessant entre le discours structuré et le discours anarchique: pour reprendre les termes de Gaetan Brulotte, s'opposent "le dialogue actualisé (la conversation réelle) et le dialogue virtuel (celui des mouvements intérieurs qui s'agitent dans le secret des consciences)", la "voix de la passion et de l'exception" et la voix de "la vanité et de la norme", en d'autres mots le "surnarrant" et le "narrant"⁶³. S'entremêlent et s'affrontent par conséquent deux systèmes connotatifs: d'une part les mots et les thèmes autorisés par l'adulte et d'autre part ceux interdits que l'enfant se plaît à faire renaître. Le discours enfantin se construit du même coup sur le décalage entre l'inertie de la parole conventionnelle et la vivacité inaliénable de la parole marginale. Le compromis que l'enfant propose se formule ainsi: "je suis celui que tu me dis que je suis, mais aussi celui que je te dis que je suis"⁶⁴. C'est donc le masque de la duplicité que doit porter l'enfant.

III. Une confrontation au niveau du discours: un langage mi-enfantin mi-adulte

Or, pour rendre compte de ce conflit au niveau du discours, certains romanciers de l'après-60 font appel à des stratégies linguistiques visant à combiner les caractéristiques du langage adulte et les particularités d'un certain langage enfantin. En d'autres termes, le récit et le discours pris en charge par l'enfant qui s'affirme parole narratrice dans le roman, constituent une sorte de langage mixte, une parole artificielle située à mi-chemin entre

l'idiolecte de l'adulte réel et celui de l'enfant concret. Il convient toutefois de souligner, avant de développer notre argument, que le survol historique du je-enfant permet de mettre en lumière une évolution des techniques narratives employées par le romancier de l'enfance: évolution qui conduit vers un envahissement de plus en plus insistant de la parole enfantine réelle au niveau de l'énonciation comme au niveau de l'énoncé. C'est surtout après les années 60 que l'enfant s'exprime à travers tout le texte. Or, dans un effort d'établir une certaine typologie des romans de l'enfance, nous avons pu distinguer trois grands types, selon le critère linguistique. Il est question en premier lieu des romans où l'enfant, bien que choisi pour assumer l'acte narratif, ne prend pas véritablement la parole: c'est en fait la voix adulte--celle de l'auteur abstrait--qui s'exprime à sa place et qui s'insinue à tous les niveaux narratifs; il semble refuser en quelque sorte de déléguer à l'enfant la conduite de la narration. Pour ne citer qu'un exemple, le discours employé dans Le Diable au corps de Raymond Radiguet est bien trop proche de la réalité linguistique adulte pour représenter celle d'un enfant. Nous proposons, pour cette catégorie de romans de l'enfance, la désignation "type classique" car il s'agit de toute évidence d'un type qui prédomine jusqu'au début du XXe siècle.

Depuis lors, comme nous l'avons signalé dans notre premier chapitre, notre société occidentale manifeste un intérêt grandissant pour l'expression enfantine: la discussion linguistique et épistémologique qui gravite autour de l'enfant prenant avec les travaux de Jean Piaget un tournant définitif. La tendance est désormais de considérer le langage enfantin, non plus "comme une sorte de réduction appauvrie de celui de l'adulte", mais comme "une langue 'exotique' dont il convient de découvrir les régularités grammaticales et les principes de fonctionnement"⁶⁵. Partant, on reconnaît aujourd'hui la nécessité d'étudier le code linguistique de l'enfant puisque

différent, en dépit de certains recoupements, de celui de l'adulte. Le débat qui concerne ces particularités de la langue enfantine continue toujours, comme le reflètent les premières réflexions de Marie-Louise Moreau et de Marc Richelle dans leur ouvrage L'Acquisition du langage (1981):

Cet ouvrage prend la relève de l'Acquisition du langage publié par l'aîné des auteurs en 1971, alors que le renouveau de la psycholinguistique développementale remontait à peine à une dizaine d'années [...] Cette première version devait vieillir très vite. Et il faut s'en réjouir à un double titre. En premier lieu, cela témoigne des progrès rapides de la recherche, productive dans de nouvelles directions, riches de résultats nouveaux devenus indispensables à une information, même très générale, de l'étudiant ou du praticien.⁶⁶

Or, ce ne sont pas seulement les linguistes et les psycholinguistes qui se penchent sur la question de la réalité enfantine. Les romanciers eux-mêmes, s'ils n'étudient pas le langage de l'enfant de manière scientifique, sont également conscients de la singularité de cette parole "exotique". Certains d'entre eux, à l'instar de Monique Wittig dans L'Opoponax, vont jusqu'à tenter de représenter au niveau de l'écriture cette singularité, du moins de tracer une ligne de démarcation plus nette entre le discours adulte et le discours enfantin qu'ils reproduisent. Nous en venons ainsi à notre deuxième type de romans de l'enfance: à savoir les romans, tel L'Opoponax, qui dénotent un effort évident de la part de l'auteur de pousser au maximum la mimesis du discours de l'enfant, celui-ci envahissant dès lors les domaines de l'énonciation et de l'énoncé. Cependant, il est nécessaire de rappeler que le romancier ne vise nullement à atteindre une imitation parfaite des habitudes verbales ou scripturales de l'enfant réel; d'autant plus que ces romans sont destinés à des lecteurs adultes. À la lumière de ces éclaircissements, nous suggérons donc, pour ce deuxième type de romans de l'enfance, l'appellation "type mimétique".

Or, dans le cadre de notre analyse, nous avons écarté ces

deux types qui s'opposent, pour finalement considérer un troisième type de romans de l'enfance que nous classons sous la rubrique "type mixte". Si les deux premiers types nous intéressent moins, c'est que la problématique conflictuelle y est moins exploitée au niveau structurel: puisque dans le premier type, c'est surtout l'adulte qui prend la parole et dans le deuxième, c'est surtout l'enfant. En revanche, les romans de l'enfance que nous avons sélectionnés sont ceux dans lesquels s'enchevêtrent voix enfantine et voix adulte: où le phénomène de la dualité ou du dédoublement contaminent tous les niveaux narratifs, aussi bien thématique, figuratif, temporel et spatial, que les niveaux du discours et de l'instance narrative. Nous nous efforcerons précisément, dans le cadre de cette partie, de définir ce qui, selon nous, est imitation du langage enfantin réel, par contraste avec le discours adulte. Ce faisant, nous établirons, à partir de l'étude de notre corpus, l'inventaire d'un certain nombre de critères de différenciation.

1. Un pseudo-langage enfantin

Ce sont d'abord certaines habitudes verbales du nourrisson ou du petit enfant que nous reconnaissons à travers les fantaisies langagières que certains auteurs mettent à contribution dans leurs ouvrages. La thématique du cri chez Hyvrard, liée à celle de l'angoisse foetale et de l'être naissant qui parcourt les avenues symboliques et imaginaires des Prunes de Cythère, nous renvoient de toute évidence aux productions vocales du nourrisson qui se limitent, comme nous le savons, aux "cris, [aux] pleurs et [aux] sons végétatifs (toux, renvois, déglutition, etc.)"⁶⁷. Il n'est pas sans intérêt de nous attarder ensuite sur les énoncés du discours bérénicien qui se construisent selon le procédé du développement hypertrophié du signifiant, tels que "Blalabaléva", "Sargatatalituva", "Skararoutoukiva", "Sinoirouissardan", "Allagatatolatiève" (A135),

"décadabacrouticaltaque" (A130). Or, ces longs segments multisyllabiques semblent s'offrir comme versions sophistiquées des énoncés du petit langage que Charles Bouton définit de la manière suivante:

Au repos, l'enfant se livre (c'est un aspect prolongé du babillage) à de véritables exercices de phonétique au cours desquels apparaissent des énoncés multisyllabiques avec des alternances consonantiques et même des groupements complexes du type [...] "batobatoba".⁶⁸

Ce qui nous frappe plutôt dans le discours de Jeanne, ce sont certaines unités isolables qui sembleraient former des mots-phrases du genre:

Bois d'ébène. Ti doudou. La Folie. (PC35)
Fond-Zombi. Morne-Capot. Table-Du-Diable. (PC56)
Trou-Du-Diable. Bois-Lézard. Crève-Coeur. Mon-Désir
[...] Val-d'Enfer. Ravine-Vilaine. Anse-Couleuvre.
(PC142)

Certes, il nous est impossible de nous prononcer catégoriquement sur ces énoncés, de déterminer s'ils se réfèrent à des noms de lieux ou s'ils représentent des segments phrastiques. Mais optons dans le cadre de cette étude pour le deuxième cas, ce qui nous conduirait à établir une ressemblance avec les premières combinaisons enfantines qui, selon la théorie piagétienne, apparaissent vers l'âge de dix-huit mois: "d'abord limitées à deux constituants ("toto maman", "parti papa"), puis trois termes [...] ("pas toto papa")⁶⁹. Marie-Louise Moreau et Marc Richelle précise de plus à l'égard de ces premières constructions phrastiques:

[...] les phrases à deux mots, comme les constructions qui les suivent, ne font pas de place aux marques grammaticales; on n'y observe pas d'inflexion (désinences temporelles pour le verbe, marques de genre et du nombre pour le nom et l'adjectif), les mots fonctionnels (articles, prépositions, pronoms, par exemple) y sont rares. Cette caractéristique a amené Brown et Fraser (1963) à proposer la formule de style télégraphique, les énoncés de ce stade ne retenant que les mots chargés sémantiquement. Des observations ultérieures ont toutes amené Brown [...] à restreindre la portée de ses premières

descriptions: certains mots fonctionnels apparaissent en effet dès la phrase à deux mots.⁷⁰

Autrement dit, l'enfant découvre la notion de mot avant celle de phrase, les premières unités n'étant pas "catégorisées grammaticalement": le même mot peut alors "désigner aussi bien un objet qu'une action, encore que le plus souvent, il renvoie vraisemblablement à une situation"⁷¹. Or, l'impossibilité de délimiter les contours syntaxiques des constructions de Jeanne que nous venons de citer semble précisément répondre à cette définition.

Soulignons ensuite que la phrase enfantine réelle connaît, après l'âge de dix-huit mois, une expansion progressive: passant d'un niveau moins complexe à un niveau plus complexe, les adverbes et les modificateurs du nom étant graduellement employés⁷². Marie-Louise Moreau et Marc Richelle rappellent de surcroît que les psycholinguistes ont noté "le décalage temporel entre la production ou la compréhension des relatives en qui et le traitement des relatives en que ou en dont, ces dernières apparaissant très tardivement chez l'enfant"⁷³. Joseph Leif précise que "c'est seulement vers quatre ans qu'apparaît la phrase complète" et qu'"à neuf ans, neuf enfants sur dix n'emploient encore que des phrases sans subordonnées"⁷⁴. À la lumière de ces indications, signalons chez Jeanne et l'enfant de Bossus des constructions qui combinent l'utilisation anarchique de la ponctuation et le caractère relativement rudimentaire des structures morpho-grammaticales:

Les épices dans les outres des chameaux. Les bagages déposés au caravansérail. Les retrouvailles. Le chemin au promeneur. La litière à la jument. Le soir à la terrasse, la chaleur tombée. La fontaine après l'attente. Et puis l'arrière-goût amer. (PC49)

La résine des glaires du petit matin. Les dimanches dans la forêt. Le harcèlement du sentier qui monte aux alpages. (PC205)

Ma mère a télégraphié à son père. Qui ne répond pas. (EH43)

En faisant abstraction du vocabulaire qui est loin d'être élémentaire dans le cas de Jeanne, nous pouvons nous permettre d'avancer que la structure télégraphique de ces segments phrastiques s'apparente à celle des phrases de l'enfant réel qui se situe au stade où "l'organisation grammaticale de la phrase" n'est pas encore maîtrisée, celle-ci étant remplacée par "une organisation affective ou perceptive grammaticalisée à retardement et par rétablissement correctif dans le discours en cours d'élaboration"⁷⁵.

Nous devons également nous attarder sur les figures de répétition qui, surabondant chez Bérénice et Jeanne, nous renvoient à une certaine réalité enfantine. Ducharme et Hyvrard s'adonnent effectivement à des créations lexicales obéissant aux lois de l'analogie phonique. Citons trois énoncés, le premier exploitant le procédé de l'allitération et les deux autres celui du tautogramme ou du pantogramme:

[...] les navires chavirant dans le ventre de la grand-place. (PC14)
 Je suis vile, vide, veule, vaine, vache, vaincue, vilaine, et même voleuse. (A187)
 C'est la partitute. La partition. La perdition. (PC227)

Parfois, le tautogramme contamine des séries synonymiques pour donner des énoncés du genre: "Le cloîtrement. Le cloisonnement. La claustration" (PC22). Mais c'est surtout la paranomase qui est "fort à l'honneur dans le roman de Ducharme", comme le remarque d'ailleurs Bernard Dupriez dans son analyse sur Le Nez qui voque⁷⁶. Quelques extraits de L'Avalée des avalés sont effectivement éloquents à cet égard:

À la voir sautiller, on dirait des kangourous en bal, emballés. (A73)
 Christian est triste comme un cormoran qui n'a pas lu sa portion de Coran. (A74)
 Elle ferait aussi bien de continuer à s'asseoir sur la chaise monumentale de l'évêque errant, de l'évêque erroné, de l'évêque péroné [...] (A71)
 Elle et son cou où les fanons pullulent, où les pilules qu'elle avale à grandes poignées fondent! (A84)

Jeanne raffole elle aussi de ce type d'accumulations de vocables:

Coagulant dérisoire au désespoir. (PC14)
 Clotilde convertit Clovis. (PC68)
 Il y a prescription. Forclusion. Éclosion.
 Forclusion. (PC213)

Le jeu phonique peut encore graviter autour d'un même radical, comme dans les deux séries suivantes qui se rattachent au procédé de la dérivation:

Elle pue sciemment, à bon escient et consciemment.
 (A269)
 On endure. On est dur à cuire. On a la mort dure.
 (A95)

C'est en goûtant aux sonorités que le lecteur parcourt les textes ducharmien et hyvrardien qui, à la limite, rappellent la structure d'une chanson. Il est significatif à ce propos que nous découvrons, insérés dans le discours de Jeanne, des alexandrins qui peuvent présenter une rime interne: "Elle a mis son madras et danse à petits pas" (PC167). Nous constatons surtout que le texte d'Hyvrard, comme celui de Ducharme, progressent selon le procédé de la répétition ou du renvoi, évoquant ainsi les chansons à refrains. Le même mot peut être également répété dans plusieurs propositions ou phrases, sa fonction grammaticale étant maintenue à chaque reprise:

C'est ma nuit que ton amour ne peut vaincre. C'est la nuit où rien ne me protège du retour de la servante. C'est la nuit de l'errance [...] C'est la nuit trop reconnue de mon renfermement. (PC14)
 En tant que. En tant qu'historienne. En tant que mère de famille. En tant que médecin. En tant que pédagogue. (PC28)
 Ville sale. Ville forêt. Ville matrice. Ville cloaque. Trompes de Saint-Eustache. Ville sourde. Ville cris. Ovaires du millénaire avortement. Ville sang. Ville mère. Je me perds en toi. Ville à faire marcher les soldats. Ville des régiments passés sur ton corps. (PC197)⁷⁷

Nous reconnaissons ici le procédé de l'anaphore. Bérénice s'amuse elle aussi à construire des combinaisons répétitives, pour créer des phrases qui mettent à contribution les procédés de l'anaphore et de l'épiphore ou qui constituent de longues

énumérations d'êtres, d'objets ou de lieux:

Je traverse le chenal à la nage et décide de suivre leur trac. À quatre pattes dans une spaigne épaisse, humide et pourrie d'insectes, je suis leur trac. À quatre pattes sous des berceaux d'épines qui labourent mes vêtements, labourent ma peau et boivent mon sang, je suis leur trac. Offensée et humiliée, je suis leur trac. (A60-61)

C'est froid à mort, Constance Chlore. C'est froid à pierre fendre. C'est froid comme un loir. (A123)

Éventrer mines d'or, mines de pierres précieuses, mines de bagues et d'horloges, mines de citrouilles et de citrons, mines de marguerites et de violettes, mines de morues et d'anguilles, mines d'éléphants et de panthères. (A87)

Chez Jeanne, nous découvrons des constructions qui se répètent même d'un paragraphe à l'autre: à la page 15, la série "L'angoisse. Incoercible. Dérisonnable" du premier paragraphe est reprise au début du second paragraphe avec un changement au niveau de la ponctuation, "L'angoisse incoercible. Dérisonnable"; l'énoncé "Le vertige et le sang" du deuxième paragraphe de la page 16 amorce le paragraphe de la page 17. Le discours progresse ainsi selon un principe de va-et-vient, voire en adoptant la trajectoire d'une spirale. Tout aussi révélateur de ce goût pour les enchaînements phoniques et accumulatifs, citons un exemple de concaténation ou de répétition en chaîne:

Les couleurs qui me ruissellent sur les mains. Les mains qui tachent le manche. Le manche qu'on essuie au torchon qu'on pose sur le lit. Le lit taché. (PC71)

Or, ces jeux de miroirs verbaux semblent évoquer le processus de "mimétisme automatique" qui caractérise la période d'acquisition de la langue, cette acquisition s'effectuant selon les principes de "l'imprégnation auditive" et de la "fréquence"⁷⁸. Dès le stade du babillage, puis du petit langage, l'enfant se livre effectivement à de "véritables exercices de phonétique"⁷⁹ répétitifs qui se poursuivent au début de l'âge scolaire sous la forme de formulettes, de comptines ou de ritournelles, de "joujou[x] d'écolier que l'on

exhibe à la cour de récréation"⁸⁰, auxquels s'attachent des "fonctions d'articulation, de mémoire verbale et de dénombrement"⁸¹, et dont l'intérêt est encouragé par l'apprentissage de la récitation dans les petites classes. En d'autres termes, c'est en manipulant et en ressassant les mots et les sons que l'enfant apprend à maîtriser le système phonologique et par la suite le vocabulaire de l'adulte. Au dévergondage verbal, manifestation d'un processus d'apprentissage qui s'observe même au niveau monologique, s'associe de plus le plaisir de jouer qui caractérise l'enfant. C'est en fait entre trois et quatre ans que Charles Bouton situe l'époque où le jeu devient parole⁸². Il n'est pas sans intérêt de signaler à cet égard l'activité ludique à laquelle se livre Natacha dans un train, qui consiste à "scander sur le bruit des roues toujours les mêmes deux mots [...] le mot français soleil et le même mot russe solntze". Un autre personnage que Nathalie Sarraute met en scène dans Entre la vie et la mort, s'adonne quant à lui, au même rythme du train "roulant à travers les plates plaines blanches", à l'apprentissage ludique du signifiant et du signifié: "Hérault, héraut, héros, aire haut, erre haut, R.O."⁸³. Les séries synonymiques ou d'accumulation de Jeanne semblent elles aussi rejoindre ces divertissements verbaux, ainsi à la page 41:

Tête de nègre, chocolat, bois d'ébène, café au lait, brun Van Dyck, terre de Sienne, ocre jaune, acajou, bois des îles. (PC41)

Nous achèverons ici notre analyse des procédés de répétitions, tout en sachant que nous sommes bien loin d'avoir examiné toute la gamme des constructions et des stratégies employées par les six romanciers. Nous nous pencherons désormais sur les expressions colorées ou visuelles de l'enfant fictif qui répondent certainement à la réalité enfantine. Il convient ainsi de mentionner chez certains narrateurs le plaisir d'inventer des surnoms colorés, tels que

"Zio", "Zia" ou Dick Long" chez Bérénice (A199, 198) ou "Patte-à-ressort, Gueule cassée, Hanche-de-fer, Oeil-de-cuir, Pied-de-bois, Zozotte-la-terreur" chez l'enfant de Bossus (EH45). Cette capacité métaphorique caractérise également le discours d'Antoine dont la parole créatrice évoque un piano qui "se met à hurler" quand Blaudelle se cogne la tête sur le clavier, un hiver "bête qui vous arrive dessus sans s'excuser", une chambre et des toilettes qui "se tournent le dos", une reproduction dont "la végétation [...] pouss[e] dans l'image", un tableau où l'horizon "cour[t] le long des arbres" (PT15-6, 72, 15, 20, 63). Or, cette propension à la métaphore s'observe déjà, expliquent les linguistes, chez "la plupart des enfants de trois ans et pratiquement [chez] tous les enfants de quatre ans" qui peuvent effectivement "produire des appellations métaphoriques pour les objets", cette "capacité métaphorique productive" étant toutefois limitée à "certains types de métaphores"⁸⁴. Serge Bredart et Jean-Adolphe Rondal indiquent de plus qu'à l'âge scolaire, peu de métaphores sont produites et lorsqu'on leur en propose, les enfants tendent à les rejeter", que ce "déclin dans l'activité métaphorique spontanée témoigne sans doute de l'intervention de deux facteurs": "l'enfant d'âge scolaire a acquis un vocabulaire important" et est en outre "beaucoup plus sensibl[e] aux règles sociales et aux conventions collectives que [ses] cadets"; d'où "un certain formalisme qui va à l'encontre de l'utilisation figurative spontanée du langage"⁸⁵.

Nous remarquons d'autre part dans certains fragments du discours bérénicien le plaisir de raconter ce qui est vu, une perspective candide et insouciante du monde, liée à une jouissance de l'observation et à une curiosité sans cesse renouvelée:

Les grenouilles qu'on voit dans l'herbe sont vertes. Celles qu'on voit dans les labours sont brunes. Les femmes qui portent des souliers rouges ont un sac à main rouge. Celles qui portent un sac à main noir ont des souliers noirs. (A20)

L'enfant ducharmien manifeste ainsi, à l'imitation de l'enfant réel, un besoin impérieux de tout dire, car, pour lui, cela ne va pas sans dire: dans la mesure où, comme nous l'avons déjà signalé, la découverte des choses et des êtres se rattache au départ à celle du mot. C'est "jusqu'à sept ans", précise Joseph Leif, que l'enfant concret "est naturellement enclin à dire, dans les limites de ses possibilités mentales et linguistiques, tout ce qu'il perçoit et tout ce qu'il fait"⁸⁶. Or, Bérénice rejoint nettement, à certains moments du récit, le portrait linguistique et mental du jeune enfant réel qui s'amuse à enregistrer les éléments environnants. Signalons de plus le recours de l'énumération et de la gradation ascendante qui permet de traduire le plaisir enfantin d'inventorier les êtres et les animaux du plus petit au plus gigantesque:

Demain, en revenant, de l'école, nous aurons un sac et nous y fourrerons tout ce que nous y rencontrerons de criquets, de sauterelles, de blattes, d'escargots, de rhinocéros et d'éléphants. Plus il y aura d'animaux sur l'île, plus nous serons riches. (A49)

Nous relevons également chez Bérénice un nombre exorbitant d'évidences empiriques, de déductions qui constituent aux yeux de l'adulte des redondances, alors qu'elles reflètent dans l'optique enfantine une logique manifestement cohérente:

Mais ils ne sont pas là où je suis quand j'ai les yeux fermés. Là où je suis quand j'ai les yeux fermés, il n'y a personne, il n'y a jamais que moi. (A8)

Ce type de réflexions caractérisent les adolescents de douze à treize ans chez qui Joseph Leif observe un "pseudo-intellectualisme qui s'exprime au moyen d'une dialectique aberrante ou d'une logique formelle qui se veut démonstrative, mais qui n'est que paralogisme, sophisme ou pathos"⁸⁷.

C'est de plus chez l'enfant ducharmien que nous constatons un retour sur soi particulièrement virulent qui semble coïncider avec la période enfantine durant laquelle

s'observe une incapacité de "conceptualiser et [de] généraliser". Joseph Leif souligne à ce propos que "c'est aux actes sur les objets que l'enfant rattache d'abord ses mots", "originellement aux actes qui expriment son être et son avoir, l'un et l'autre liés par le sentiment de la possession"⁸⁸. Nous nous contenterons ici de relever quelques énoncés illustratifs du discours bérénicien:

Il y en a qui ont des palmiers, d'autres des pommiers, d'autres des singes [...] Moi, j'aurais plus que tout ça, j'aurai un être humain: mon frère Christian. (A71)

Je fais un cauchemar. Tout est blanc ici [...] Et tout est à moi, tout m'appartient. Il y a des filles debout devant les fenêtres blanches [...] Je reçois comme un coup au coeur: elles sont à moi elles aussi! (A78)

La vie ne se passe pas sur la terre, mais dans ma tête. La vie est dans ma tête et ma tête est dans la vie. Je suis englobante et englobée. Je suis l'avalée de l'avalé. (A135)

Rien n'importe que moi ici-bas. (A136)

À travers ces proclamations d'allure autocratique, transparaît la silhouette mentale de l'enfant réel âgé de moins de sept ans qui, pour reprendre les termes de Joseph Leif, "monologue collectivement": dans ce sens qu'"en parlant, il n'établit pas la communication avec les autres"⁸⁹.

2. Un langage mi-adulte

Cependant, si une voix enfantine se fait entendre à travers les six romans, l'auteur ne lui cède pas entièrement la parole: le discours se construisant sur un décalage entre registre enfantin et registre adulte. Or, pour décider si tel énoncé doit être associé à l'univers adulte, il convient une nouvelle fois de nous appuyer sur le matériau linguistique et sur le niveau de langue. Nous nous contenterons ici de suggérer quelques critères qui facilitent le travail de repérage du lecteur. Celui-ci reconnaît le langage adulte dans le respect de certaines conventions, plus particulièrement dans l'absence généralisée des fautes d'orthographe: dans

celle de ces incorrections lexicales qu'exploite pourtant un Queneau dans Zazie dans le métro (1959) et qui caractérisent la langue écrite du petit écolier. Le lecteur peut également chercher un certain lexique, des expressions régionales ou érudites qui ne peuvent appartenir au monde de l'enfant, ainsi dans la comparaison bérénicienne: "je me laisse cuire à l'estouffade, comme un jambon" (A99). Il n'est pas sans intérêt de rapporter, dans ce même ordre d'idées, la description que Nathalie nous offre de l'adulte qui la sauve des "fantômes":

Une grande personne avec un air désinvolte, insouciant, le regard impassible des prestidigitateurs l'[la peur de l'enfant]a escamotée en un tour de main. (E88)

Nous hésitons surtout à accorder à l'enfant la responsabilité de certaines réflexions qui se caractérisent par une faculté de conceptualisation que ne peut posséder un enfant ou un jeune adolescent⁹⁰. Soulignons plus précisément le discours sur l'enfance qui implique une certaine maturité psychologique et une distance critique, facultés qui, en règle générale, définissent l'adulte:

[...] je perçois parfaitement combien est fausse, ridicule, cette imitation de l'innocence, de la naïveté d'un petit enfant [...] (E60)
Enfant, j'incarne l'innocence à leurs yeux. (EH12)
Enfant, on est toujours coupable et l'oubli, la distraction, la rêverie sont interdits. (EH16)

Il va de soi que ces propos philosophiques étonnent dans la bouche d'un enfant de l'âge sans doute pré-scolaire ou d'un garçon de douze ans. Nous pouvons encore repérer les références historiques ou littéraires qui parsèment en grand nombre le discours bérénicien et dont l'évocation parodique dépasse l'entendement de l'enfant réel, ainsi dans l'énoncé "Tu peux toujours te taper sur le ventre, espèce de Lope de Vega" (A95). Le ton sarcastique est certainement attribué à l'univers adulte, l'enfance étant traditionnellement associée au monde de la joie et de l'innocence. Citons par exemple les

propos d'une Bérénice qui a neuf ans:

Einberg est riche et important. Quand nous paraissions aux marches de la synagogue, les gens s'élancent, viennent se masser autour de nous. Ils savent tous que je suis tombée d'un arbre, que j'ai été à l'hôpital, que j'ai des dents de brisées. Ils font leurs petites révérences à Einberg, puis ils se rabattent sur moi, tout fiers d'avoir quelque chose à dire, tout fiers de montrer qu'ils savent compatir aux malheurs des enfants. (A13)

Notons encore les énoncés métalinguistiques de Jeanne qui se complaît dans le jeu miroitant des mots:

C'est toi qui les as vus, les hors-la-loi à l'étendard brodé, quand ils ont dévasté les mots, vidé ma bouche pour en faire un portique, castré les verbes pour accorder les participes. (PC55)

La tendance serait finalement de qualifier d'adulte tout propos sérieux et rigoureux, sachant plus particulièrement que l'on reconnaît dans le monde psycholinguistique que "la progression fonctionnelle que marque la succession des jeux durant la croissance de l'enfant est régression chez l'adulte"⁹¹.

De par ses particularités pluriformes, imbricant à la fois réflexions enfantines et réflexions adultes, le discours des six narrateurs s'offre ainsi dans le roman comme mise en abyme de la bataille linguistique qui oppose le mot adulte et celui de l'enfant, et de la tension chez le personnage entre désir et rejet de la contamination verbale. Il va de soi que le lecteur sera dès lors amené à vivre cet écart, comme le souligne d'ailleurs Jean Gaugeard qui déclare à propos de Ducharme:

Réjean Ducharme mêle ses sentiments et son langage d'homme à ces histoires enfantines. L'effet est curieux. On croit tour à tour assister à la réduction d'une imagination adulte à celle d'un enfant de dix ans ou, inversement, à l'explosion délirante d'un esprit enfantin, possédé par un adulte. Un surréalisme enfantin, un fantastique dynamité par un langage qui se moque de tout. L'art de Réjean Ducharme consiste à toujours se maintenir à un niveau impossible, celui d'un enfant géant ou celui d'un adulte nain.⁹²

Il n'est pas sans intérêt de souligner que les jeux de répétition mises en l'honneur par Ducharme et Hyvrard ne manquent pas d'évoquer la reprise automatique des paroles ou écholalie qui définit certains cas démentiels ou confusionnels. Après Henri Wallon, nous pourrions également nous référer à la "palicinésie" ou à la "palilalie" qui est répétition incoercible du même geste ou du même mot causée par "certaines lésions du système nerveux, [...] détrui[sant] les connexions de centres situés dans les régions sous-corticales du cerveau"⁹³. Les séries d'énoncés anarchiques de Jeanne peuvent en outre nous renvoyer à l'aphasique qui ne peut maîtriser "l'ordre [...] des mots dans la proposition" ou "des propositions dans la phrase"⁹⁴, ou bien au schizophrène chez qui on note l'absence de baliseurs explicitant les rapports de hiérarchie et l'incohérence du rapport interpropositionnel⁹⁵. Les constructions de Jeanne qui ne réfèrent pas, telles que "Des pâquerettes dans leurs naseaux ce qui explique" (EH30), rappellent ainsi la structure du discours schizophrénique dans le cadre duquel sont confondus matière et esprit. Ce parallèle entre le discours de l'enfant fictif et le discours pathologique se justifierait d'ailleurs dans le cas d'une Bérénice et d'une Jeanne qui, par moments, se disent folles. Toutefois, qu'on attribue une partie du discours à l'enfant ou à l'adulte régressant, le principal objectif de l'auteur reste atteint: à savoir la reproduction, au niveau structurel, des caractéristiques d'une existence marginale rupturée, trouée par l'impossible recherche de soi. Mais en même temps et de façon paradoxale, le discours enfantin ou pathologique est moyen de fuir l'écrasante réalité: puisque, par le jeu et l'anarchie, est institué "le hasard" qui "est l'antidote du destin quotidien"⁹⁶.

IV. La confrontation entre la voix ou la perspective enfantines et celles de l'adulte

L'affrontement enfant/adulte, subjectivité marginale/société normative s'observe également au niveau structurel. En effet, les romanciers de notre corpus font appel à des procédés qui servent à produire une alternance ou une confusion des instances et des perspectives narratives--reflet d'un rapport conflictuel entre l'enfant et le monde adulte, entre l'être marginal et l'idéologie dominante--et qui traduisent l'effort enfantin d'usurper à l'adulte sa place énonciatrice et d'affirmer un droit à la visibilité verbale et narrative. Or, l'étude narratologique des six romans sélectionnés nous permet en fait de mettre en lumière quatre types narratifs principaux. Avant de passer en revue les traits distinctifs des quatre types narratifs, il nous semble opportun de les résumer afin d'avoir dès le départ une vue d'ensemble des caractéristiques macrostructurelles de chaque type de romans.

Il nous faut tout d'abord replacer l'intérêt de ce classement dans le contexte de l'étude qui fait l'objet de cette thèse. Comme nous l'avons démontré, l'univers romanesque qui nous préoccupe est celui qui formule un sentiment de l'étrangeté. Une discontinuité narrative liée à la pratique systématique de la fragmentation ou de la rupture traduit précisément l'absence que ressent l'enfant ou l'être marginalisé dans un monde qui nie son existence. Pour ceux-ci, écrire et prendre la parole, c'est en fait s'engager dans l'espace langagier ou littéraire de l'autre, autrement dit dans le temps de la mort, puisque cet autre impose le déjà prévu, le déjà lu, partant l'imitation narrative néantisante et la douleur de n'être que voix robotisante, c'est-à-dire insignifiante. Écrire pour l'enfant et l'être colonisé, femme ou adulte, c'est se découvrir invisible dans l'univers scriptural de l'autre; c'est se faire avaler par l'instance

énonciatrice de l'adulte normatif. Autrement dit, c'est venir s'exposer à la surface lisse de la narration de l'autre pour y subir sa loi et sa censure. Or, les six romanciers de notre corpus choisissent de déléguer la conduite de la narration à un enfant qui cherche, dans ses mots et dans son écriture, à abattre la figure de l'autre, son discours et sa structure univoques. Le but est en fait de se déclarer voix narrative autonome. L'acte de parole et d'écriture devient dès lors urgence d'opposition aux structures conventionnelles, effort de combler la case vide que l'autre réserve à l'enfant, comme à la femme et au marginal, sur la scène de l'histoire littéraire.

C'est justement dans et par l'écriture que l'être colonisé tente de se décoloniser et d'assurer son dérobage. Il faut en premier lieu renoncer à la loi du genre traditionnel pour repenser la place du sujet marginalisé dans la collectivité écrivante et pensante, pour le situer en marge de la littérature, de la fiction et du roman que produit le discours dominant. Le je-enfant et plus encore le je-fille s'élèvent en conséquence pour parler en leur propre nom et s'élancer dans un discours autonarratif à partir duquel ils expulsent l'adulte hors de sa place privilégiée d'énonciation. Ils entretiennent du même coup avec l'écriture un rapport problématique, voire pathologique, substituant au jeu des places hiérarchiques le jeu du déplacement. Il s'agit ici de se déplacer constamment sur la trajectoire structurelle dressée par l'autre, pour finalement affirmer la "possibilité d'une langue dans la langue des autres, ou encore la possibilité d'une énonciation souveraine sur une scène déjà constituée"⁹⁷. Réjean Ducharme et Francis Bossus mettent précisément en scène un enfant qui recherche le je à l'exclusion de l'autre et qui se démarque par rapport au moi normalisé et catégorisé. Cet enfant s'expose pour se distancier de l'autre, pour ravalier ce dernier au rang du personnage secondaire et du narré. Refusant ainsi l'ordre

institué, il finit par embrasser le charme de la vérité désordonnée du sujet parlant et du réel. Chez Nathalie Sarraute et Gabrielle Poulin, nous assistons aussi au procès de l'acte d'énonciation adulte. Mais elles partent de la voix adulte pour aboutir à l'émergence de la figure du double, celui d'une enfant dont la prise de parole contribue à délivrer la femme qu'elle est devenue de la dépossession et de la déflagration d'un mourir que la loi lui a imposées. Nathalie et Isabelle enfants renaissent dès lors pour envahir l'univers énonciateur et permettre à l'adulte d'arracher le masque du je truqué et tronqué, de réaliser une "mythologie personnelle", partant la production d'un sens et non "la reproduction d'un sens préexistant"⁹⁸ que véhicule la mère. Pour Jeanne, il s'agit également de rejeter le "rôle assigné de reproduction physique" que la mère lui promet pour "entreprendre la re-production de sa vie, de son moi"⁹⁹, pour se transformer en productrice et réceptrice d'une parole et d'un texte. Elle se dédouble donc, pulvérisant la silhouette unifiante et illusoire de la fille sage et raisonnable, dans l'espoir d'accéder à son être et à sa propre voix. Elle procède à la scission du moi assujéti, rompt ainsi le contact avec la voix patriarcale pour se fondre avec la foule des doubles marginalisants avec qui elle peut célébrer sa différence et sa délivrance. Ce faisant, elle pratique la rupture et le dérobement narratifs à travers une structure polysémique et fuyante qui empêche le saisissement du sujet par le regard classificateur et avalant du lecteur traditionnel. La voix d'Antoine s'inscrit elle aussi sur la trajectoire de la voix marginalisante, celle d'un père artiste-peintre et d'une grand-mère musicienne, pour affirmer son droit à la prise de parole: les neuf changements de narrateurs qui perforent la surface structurelle des Portes tournantes aboutissant ainsi à la fusion triomphale de toutes les voix, enfantine et adultes, du passé et du présent, que le discours dominant voulait réduire au silence.

1. L'Avalée des avalés et L'Enfant et les hommes: l'enfant comme instance ou perspective narrative dominante pour marquer un refus de l'autre

Dans les romans d'aujourd'hui, la voix enfantine s'impose de plus en plus vigoureusement là où traditionnellement elle devait s'effacer, à savoir au niveau de l'énonciation comme au niveau de l'énoncé. Celle de Bérénice en offre un exemple probant: puisque se plaçant, comme le souligne Theresia Quigley, au coeur de l'énonciation comme au coeur de la trame thématique¹⁰⁰. Les paroles que l'enfant ducharmien émet dès la première page, l'énoncé "Je suis seule" (A7), indiquent effectivement l'intention de rester au centre de l'axe discursif et fictionnel. La prise de parole devient ainsi moyen d'affirmer une autonomie verbale et narrative: Bérénice choisissant d'être à la fois spéculum et matière à fouiller, d'exercer la double fonction du personnage-narrateur et du personnage-acteur. L'histoire et le discours se confondent dès lors et le motif du double rejoint celui du rapport au même dont la principale fonction est en fait de contourner définitivement le rapport à l'autre. Ce faisant, Bérénice se lance dans une odyssée personnelle qui exclut toute intrusion de l'autre et qui vise la disparition symbolique et narrative de l'adulte:

Il y a ma mère, mon père, mon frère Christian, Constance Chlore. Mais ils ne sont pas là où je suis quand j'ai les yeux fermés [...] Il ne faut pas s'occuper des autres: ils sont ailleurs. Quand je parle ou que je joue avec les autres, je sens bien qu'ils sont à l'extérieur, qu'ils ne peuvent pas entrer où je suis [...] (A8)

Le personnage ducharmien formule ici son désir d'écarter les autres de sa perspective. Il marque précisément tout au long du roman l'effort d'occuper la position énonciatrice et focalisatrice, de défendre cette position contre les assauts des autres voix et des autres regards. Bérénice se méfie plus particulièrement de l'adulte qu'elle "hai[t]" et "renie" (A250). Mais elle refuse également de se laisser piéger dans

la trajectoire focalisatrice de ceux qu'elle prétend aimer:

Christian dit qu'il voit ce que je veux dire. Je doute de la sincérité de ses paroles. Comment peut-il voir ce qui est tellement caché au fond de moi que ça fait mal? (A52)

Bérénice cherche à établir une distance entre elle et les autres acteurs afin de voir sans être vue, de raconter sans être narrée et de se faire le sujet de son propre engendrement: "Bérénice, ma fille, méfie-toi, garde tes distances", telle est sa loi (A56)!

Nous remarquons ainsi que le je bérénicien qui s'énonce dans les premières lignes ne précise nullement les données extérieures de l'espace et du temps et n'indique ni son nom ni son statut social. Il n'exprime pas non plus son intention de relater les événements de son existence. "Tout m'avale", déclare-t-il tout simplement pour signifier un retour sur soi (A7). Bérénice refuse en effet d'être la narratrice statufiée dans une définition psychologique qui produit une intrigue fixe. Le lecteur qui subit l'envoûtement de ses mots est en fait propulsé directement dans le flot de ses pensées intimes. Il est invité dès le départ à se placer au centre de l'univers bérénicien, dans ce "ventre" dans lequel le personnage se sent "avalé": "Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe" (A7). Bérénice sollicite par conséquent la complicité de son lecteur pour l'enfermer dans sa vision intime et singulière du monde, le forçant à ressentir à son tour le sentiment de l'étrangeté et de l'exiguïté qui est celui de l'enfant marginalisé. Le lecteur se situe donc dès le départ dans la perspective de l'être, substance nécessairement flottante, car substance qui se cherche hors d'un monde, qui s'oppose à l'objectification et à l'imitation abêtissante de la perspective normative. Le parcours narratif de L'Avalée des avalés suivra donc la trajectoire d'un monologue intérieur.

Les mouvements intimes de Bérénice envahissent en effet la trame romanesque, tels qu'ils se présentent au fur et à

mesure dans l'esprit de l'enfant; leur immédiateté contribuant à abolir l'écart entre temps de la narration et temps de l'histoire, entre je-narrant et je-narré. La forme structurelle épouse par conséquent celle de l'intimiste et de l'ordre subjectif, combinant récits et réflexions et promouvant un réel qui frôle constamment le rêve et la fantaisie imaginaire (A78, 141). Si un certain ordre chronologique est respecté, puisqu'on passe de la Bérénice de neuf ans à la page 13 à la Bérénice de quinze ans à la page 220--qui correspond à l'âge de la maturité: "Je réalise tout à coup que je ne suis plus une enfant" (A218)--ce premier champ temporel est néanmoins perforé de multiples anachronies de détail, de prolepses, d'analepses, d'ellipses, qui empêchent le lecteur de dater les événements ou les pensées les uns par rapport aux autres. Les premières phrases du roman trahissent d'ailleurs la réticence de la narratrice à se situer dans un espace temporel précis: "L'été, les arbres sont habillés. L'hiver, les arbres sont nus comme des vers" (A7). Le temps est perçu ici comme donnée cyclique ou éternelle, le moi bérénicien entendant s'offrir comme lieu qui domine le temps, celui de l'histoire et du discours. Les avenues temporelles sont donc celles de la réflexion et le fouillis qu'elles constituent est certainement porteur de sens puisque représentation métaphorique d'un sujet qui se cherche et qui, en se cherchant, se heurte à une rupture ontologique: "Je suis seule et j'ai peur" (A7), ce constat qui apparaît dès la première page dicte le ton du roman et annonce un avancement dans le temps qui ne fera qu'agrandir le vide intérieur éprouvé par Bérénice. Il s'agit d'un temps qui devient en effet le lieu d'affirmation d'un rien, d'un temps qui se néantise, car parcourant le chemin de l'absence: "Il ne se passe rien dans le noir et dans le vide. Ça attend, tout le temps" (A9), telle est bien la définition bérénicienne du temps, horloge qui tourne à vide ou qui fonctionne à rebours. Mais en même temps et de façon paradoxale, la confusion entre

le passé et le présent, entre temps du récit et temps de la réflexion, entre temps du rêve et temps du réel, concrétise le désir bérénicien d'échapper aux restrictions de la loi et à l'oeil du lecteur traditionnel: elle est fuite face au savoir de la mort qu'impose le temps linéaire; elle est volonté de prononcer l'arrêt de mort du temps fixateur, de ce temps ordonné qui n'est autre que défaite face à la logique adulte.

Si Bérénice ne se nomme pas dans les premières pages, elle s'interpelle toutefois tout au long du roman. Car fidèle au projet autonomiste, elle "se définit comme une 'autorité' et assume la position excentrique du narrateur-témoin tout en se maintenant au coeur de l'énonciation"¹⁰¹. Nous relevons à cet égard quelques énoncés illustratifs:

Ravale ces cris infâmes, Bérénice Einberg! (A38)
 Ne perds pas la tête, Bérénice Einberg! (A38)
 La tristesse me fait me mépriser [...] La gaieté
 fait briller l'âme, comme le soleil! Gai, Bérénice,
 gai! (A45)
 C'est Bérénice Einberg qui vous le dit. (A232)

Bérénice se définit comme le destinataire et l'adressant privilégiés du discours qu'elle s'auto-adresse. Son discours se veut ainsi omni-personnel, et s'il y a dialogue avec un narrataire, il est question généralement d'un dialogue monologique. Bérénice se distancie en effet par rapport à elle-même pour se parler à/d'elle-même et pour rappeler au lecteur qu'elle entend bien préserver ses positions de je-narrant et de je-narré, de locuteur et d'allocutaire: "Nous nous fichons de tout ça, me répond ma voix" (A140). La narration se structure ainsi principalement par rapport à un même pour rejoindre le projet d'auto-reproduction: Bérénice trouvant dans le travail de réflexivité, dans le dédoublement du sujet, le moyen d'assurer sa souveraineté narrative, de productrice et de réceptrice du texte, ce faisant le moyen de s'émanciper de la parole de l'autre.

Soulignons d'autre part, après Renée Leduc-Park, que la narratrice ducharmienne se dédouble pour s'affirmer

"manipulatrice du contenu événementiel"¹⁰². Bérénice prend effectivement "l'action en charge et la régi[t]", s'arrogeant du même coup "le droit de 'donner permission'" aux personnages d'effectuer tel geste ou de prononcer tel énoncé¹⁰³. Elle évoque d'ailleurs "la certitude [qu'elle a] toujours eue que Bérénice Einberg, toute hideuse qu'elle soit, commande à toute la création" (A55). Elle s'octroie de plus le droit de décider de ce qui est vrai dans la trame romanesque. Il semblerait dès lors que l'auteur lui permette de créer sa propre diégèse, qu'il lui reconnaisse du moins le principal rôle focalisateur du roman: "Il n'y a de vrai que ce que je crois vrai, que ce que j'ose croire vrai", fait-il dire à son personnage (A16). Bérénice revendique ainsi le pouvoir de vie ou de mort sur les autres personnages: "Christian n'existe pas. Donc, je l'ai créé. Donc, gaiement, continuons de le créer!" (A54). Elle modèle les acteurs, les soumettant aux caprices de son imagination:

Ma mère est comme un oiseau. Mais ce n'est pas ainsi que je veux qu'elle soit. Je veux qu'elle soit comme un chat mort, comme un chat siamois noyé. J'exige qu'elle soit une chose hideuse, repoussante au possible. Ma mère est repoussante au possible. (A24)

N'a-t-il pas suffi que mes faims veuillent que les cousins soient haïssables pour qu'ils le deviennent? (A55-56)

De la comparaison, on passe ici à l'identification. La parole bérénicienne s'élève donc pour se prétendre la seule autorité en matière de création, usurpant la position de l'auteur. À propos de Constance Chlore dont elle "voi[t] [la] tête de diamant se ratatiner comme une pomme malade" (A163), Bérénice déclare encore:

Je la vois changer, changer jusqu'à disparaître [...] Il faut vite que j'invente un harnachement, un frein, un poison, un lieu. Il faut qu'elle demeure, qu'elle ne change pas. (A163)

Les acteurs et les rouages de la diégèse deviennent finalement des blocs de jeu que manipulent la pensée et l'imagination

béréniciennes. Or, si la perspective enfantine se contredit à plaisir, suscitant des brouillages de pistes, c'est qu'elle exècre la prévisibilité des belles histoires:

Je considère manquée, gâchée, médiocre, la vie de
celui dont la vie est une belle histoire d'amour.
(A30-31)

Plutôt que d'offrir au lecteur une histoire linéaire, bien dite et bien raisonnée, Bérénice lui propose donc un univers fantastique, voire cauchemardesque, qui ne s'arrête jamais à l'image fixe et au déjà établi, qui fait glisser constamment êtres et objets vers l'illogisme et l'illusoire. Il s'agit même d'un monde renversé où "l'azur s'écroule, les continents s'abîment", où le "papillon" et la "fleur" sont là non pour plaire mais pour "irrite[r]" (A8, 7), où ce n'est plus Bérénice qui est la marginale, mais tous les autres personnages: les parents qui deviennent une "bande de bouffons" ou les fidèles de la synagogue qui se métamorphosent en "bande de fous" (A10, 11). Un autre renversement se produit également: puisque ce n'est plus désormais l'univers des grands qui assujettit l'enfant, mais plutôt l'enfant qui soumet le monde extérieur au délire de sa propre loi, une loi qui est en fait déficit rationnel. Or, ce renversement qui maintient l'autre au niveau de l'imaginaire est symptomatique d'un réflexe enfantin qui vise l'infériorisation ou le rejet de l'autre. L'interprétation que Bérénice élabore ainsi à l'égard des événements et des personnages n'est finalement que refus d'interprétation, puisque les rouages de la diégèse se prêtent à la modification. Le texte et l'histoire étant dès lors plongés dans l'équivoque, le lecteur ne peut que reconnaître l'autorité de la voix enfantine. Le parcours narratif aboutit ainsi à l'auto-verrouillage puisque les tenants de la narration poursuivent le même axe, qui est celui du je bérénicien dont l'acte d'énonciation et de production est acte d'individuation.

Une mise en évidence de la production qui gravite de

nouveau autour de l'image d'une Bérénice écrivante trahit la même urgence de prendre possession des choses, des êtres, voire même de la page:

Pour parer à l'insuffisance qui ne me permet pas d'agir sur les choses et les activités indéfinissables de la vie, je les définis noir sur blanc sur une feuille de papier et j'adhère de toute l'âme aux représentations fantaisistes ou noires que je me forge ainsi de ces choses et de ces activités. (A153)

Bérénice se situe au centre de l'activité scripturaire pour signifier ainsi son intention d'occuper une position de force. Car, en se disant créatrice de l'univers romanesque, elle se tient à distance de la structure de l'autre et enraye le dialogue dominé-dominateur. Pour conclure sur la situation narrative de l'enfant ducharmien, r s ajouterons que celui-ci infinitise sa position en établissant sa relation au texte en tant qu'instance et perspective nécessaires, mais aussi en se plaçant à tous les niveaux de la narration. Dès lors, est rendue visible l'invisibilité de Bérénice, une enfant qui est proche de la folie et que marginalise la loi normative. Notons de plus que l'utilisation de la voix personnelle, sous la forme de la narration autodiégétique, est d'autant plus motivée qu'elle "demande le degré minimal de justification, et donc est libre d'accès même au personnage marginalisé"¹⁰⁴.

Or, à l'emploi de la voix personnelle dans L'Enfant et les hommes se rattache la même intention de concrétiser la visibilité de l'être marginalisé. Afin d'atteindre cet objectif, Francis Bossus s'évertue lui aussi à placer l'enfant au coeur de l'énonciation, mais celui-ci n'acquiert pas autant de pouvoir que Bérénice. Nous constatons d'ailleurs que si la narration de L'Enfant et les hommes s'avère également autodiégétique, c'est un personnage-narrateur adulte qui prend en fait au départ la parole pour déclarer: "En ce temps, je suis encore un enfant et j'ai douze ans" (EH11). Nous constatons néanmoins que ce personnage-narrateur adulte ne s'identifie pas ouvertement et ne précise pas le rôle qu'il

entend jouer au niveau romanesque ou narratif. L'utilisation du présent qui permet au passé de s'actualiser indique plutôt qu'il préfère déléguer ses prérogatives à l'enfant qu'il était, autrement dit qu'il rend la voix enfantine pleinement présente. Dans un effort de revivre mentalement son adolescence, il coïncide ainsi avec sa perspective d'autrefois pour se retrancher derrière le flux des idées et des pensées de son être passé. Cependant, le personnage-narrateur adulte ne disparaît pas totalement du champ narratif. Certains segments discursifs dénoncent en effet sa présence camouflée. Il s'agit généralement d'énoncés abstraits qui constituent des généralisations philosophiques, des maximes universalisant un trait humain ou de segments qui révèlent une maturité dépassant l'expérience de l'enfant. Citons entre autres l'extrait suivant:

Je voulais être vieillard ou nouveau-né, avoir la mémoire morte ou vierge. Je n'ai pas choisi mon époque. (EH11)

Dans ce passage, la focalisation se situe nettement au-dessus de la situation enfantine. Le personnage-narrateur adulte se sépare donc temporairement de l'enfant qu'il était pour le voir "par derrière".

Mais très souvent, le lecteur se heurte à l'impossibilité de trancher de façon catégorique, ne pouvant effectivement affirmer si tel énoncé est prononcé par le personnage-narrateur adulte ou par le personnage-acteur enfant. Relisons à cet égard un segment illustratif:

Ils [les deux motocyclistes] répondent à mon hurlement par des éclats de rire. Je les entends encore: ils s'esclaffaient comme des clowns avec ce ton rauque et particulier qui ne tient ni de la tristesse ni de la gaieté. Les moteurs grondent. (EH13)

L'adverbe "encore" et le changement de temps--le passage du présent à l'imparfait--peuvent être ici connotateurs d'un changement de perspective: le personnage-narrateur adulte surgirait à la surface narrative pour se remémorer un

événement du passé et pour évincer le personnage-acteur enfant qui est en train de vivre l'expérience. Les mêmes indices pourraient toutefois signaler le progrès temporel de la situation enfantine: l'emploi de l'imparfait se référerait alors au passé d'un personnage-acteur enfant qui serait confronté au souvenir douloureux du rire qu'il vient d'entendre. Mentionnons par ailleurs l'emploi du discours modal qui favorise une même dualité interprétative. Un passage nous servira précisément à mettre en lumière le jeu de l'interprétation:

Ma mère m'avait saisi par un bras et plaqué contre sa hanche [...] Elle se taisait et me forçait à reculer avec elle. Aplatis contre le mur, nous craignions de recevoir des coups. Je devais sans doute pleurer. (EH21)

L'énoncé "Je devais sans doute pleurer" pourrait être ici assigné au personnage-acteur enfant, pour dévoiler chez celui-ci le refus ou la honte de se reconnaître effrayé, sinon sa confusion mentale face à la peur. Mais l'expression modale pourrait tout aussi bien être attribuée au caractère défaillant de la mémoire adulte qui tente de reconstituer son passé. Le "je ne me souviens pas qu'il [le père] ait joué avec moi" de la page 23 se maintient également au niveau de l'équivoque: pouvant être produit par la pensée du personnage-acteur enfant de douze ans qui s'efforce de récupérer un passé pas trop lointain ou par celle du personnage-narrateur adulte qui se heurte à la même difficulté de retrouver son passé. Pierre Berthiaume souligne d'ailleurs qu'un "jeu, qui témoigne bien des hésitations entre l'enfance et l'âge adulte [...] apparaît dans le roman: les modifications du point de vue du narrateur". En effet, celui-ci "se déplace sans cesse par rapport à la matière de son récit": "il change d'espace temporel, se situant au moment de l'événement, après ou même avant"¹⁰⁵. Ainsi, à la page 111, il rapporte au présent l'expérience tragique des Oberman, alors qu'il emploie le passé pour raconter, à la page 113, sa marche dans la Rue

Froide, événement qui se situe pourtant après les faits concernant les Oberman. Or, ce va-et-vient constant entre vision "avec" et vision "par derrière", qui est passage du sentiment de rapprochement au sentiment de distanciation par rapport à l'expérience vécue, est de toute évidence représentation en abyme du malaise qu'éprouve le personnage marginalisé, de l'enfant ou même d'un Oberman ou d'un Julien-- à qui le personnage-acteur enfant s'identifie--tirailé entre désir et impossibilité de se fondre dans la foule normative.

Il importe néanmoins de souligner que, malgré son avance temporel, le personnage-narrateur adulte de Bossus se garde de se lancer dans une perspective olympienne. Son refus de se déclarer ouvertement trahit de plus une intention de s'effacer au profit du personnage-acteur enfant, autrement dit de déguiser son point de vue adulte. Parce que le récit est un récit de pensées et que le présent et le "je" sont largement pratiqués, la voix enfantine vient dès lors "sur le devant" et prend apparemment une sorte d'autonomie. Nous disons ici "apparemment", pour reprendre les termes de Philippe Lejeune, "parce qu'en fait le lecteur n'oublie jamais que cette voix est 'citée', qu'elle est le produit d'un mime, qu'elle est dans une autre voix, la voix adulte qui la porte"¹⁰⁶. Le lecteur a donc l'impression de suivre le cours spontané de la pensée enfantine sans aucune instance intermédiaire et cette illusion le pousse à voir ce qui lui est présenté à travers la perspective novice de l'enfant. Rappelons de nouveau que, pour nourrir cette illusion, l'auteur produit un récit que scandent sentiments, idées et réactions du personnage-acteur enfant, partant une organisation incluant détours, digressions, omissions, retours en arrière et bonds en avant qui reflètent, à la fois et de façon paradoxale, la fragmentation de l'être enfantin sous l'action dénaturante du système dominant et le flot d'une conscience enfantine, non atteinte par la pensée raisonnante adulte. Il faut également signaler la rareté des dialogues transcrits au style direct, le discours extérieur

des personnages étant transposé par le truchement de la réflexion enfantine. Seul domine par conséquent le monologue intérieur de l'enfant. N'oublions pas de plus que l'optique enfantine est sélective, choisissant en fait de privilégier le discours intérieur des êtres marginalisés. Pris à témoin par le je de la narration homodiégétique, le lecteur se sent dès lors amené à regarder l'adulte normatif, non plus sous la lentille du déjà vu, mais sous celle de l'inconnu, et à saisir les injustices du monde conventionnel.

Or, pour purger le point de vue enfantin de tout a priori et pour inviter le lecteur à voir neuf, Bossus n'applique sur l'enfant aucun détail individualisant, lui prêtant ainsi un corps flottant qui lui permet de se fondre dans celui d'un Oberman ou d'un Julien. Il plaque en outre sur les autres acteurs et sur les événements des indéfinis qui plongent ceux-ci dans l'univers de l'indétermination: le monde romanesque est donc peuplé de "gens", d'"enfants", de "femmes" et d'"hommes"; le personnage-acteur enfant évoquant en particulier "l'un d'eux" et "l'autre" pour désigner les deux motocyclistes (EH11), un "nous" pour parler des enfants avec qui il joue (EH14), le "proviseur", "le censeur et le préfet" (EH27, 31), le "buraliste", l'"épicière", le "commissaire" (EH69, 111, 129), etc. Or, si l'absence nominative frappe la foule normative, c'est que le lecteur est invité à prendre position. Car les noms qui apparaissent dans la trame romanesque singularisent--outre la mère, les grands-parents (EH12, 47) et Zimmer le camarade de jeu (EH13, 14)--un Jules Barassin qui compatit à la cause marginale (EH35, 73), les Oberman ostracisés pour leurs origines juives et Julien le compagnon de cellule (EH111, 129). Or, en baptisant d'un nom les êtres marginalisés qu'il choisit d'imiter et en plongeant les autres dans l'univers de l'innommé, le personnage-acteur enfant renverse l'ordre établi: il redonne à l'individu opprimé, que le quartier rabaisse au rang de l'animal, le droit à une visibilité nominale et ce faisant à une visibilité

existentielle. Ce n'est donc plus ici le marginal mais la norme qui est "l'autre", qui se trouve teintée d'étrangeté. En acceptant d'épouser la perspective enfantine, le lecteur est dès lors conduit, sous la pression nominative, à établir une distance à l'égard de la foule normative et à entretenir avec le marginal, enfant et adulte, une relation plus intime.

2. Enfance et Les Mensonges d'Isabelle: un dédoublement narratif voix adulte/voix enfantine pour renforcer un refus de la norme

Nathalie Sarraute et Gabrielle Poulin délègue la conduite de la narration à l'adulte qui effectue un retour en arrière pour aboutir à l'émergence de l'enfant qu'elle était. Or, ce dédoublement contribue à illustrer la tension qui s'établit entre le je et l'autre, entre la voix rebelle et la voix conventionnelle. Une analyse structurelle d'Enfance et des Mensonges d'Isabelle nous permettra précisément de faire ressortir le lien qui s'établit entre le conflit narratif et la problématique oppositionnelle qui nous intéresse. Dans un effort de résoudre la "mauvaise foi" que signale Roland Barthes¹⁰⁷, Nathalie Sarraute opte pour une écriture autobiographique singulière qui rapproche, sous un je équivoque, les "deux moitiés" traditionnelles: narrateur adulte et acteur enfant. Son but est en fait de monter à l'assaut des "beaux souvenirs"¹⁰⁸, des archétypes psychologiques et psychanalytiques, des constructions artificielles, pour retrouver le vécu et le ressenti authentiques. Elle cherche de plus à soustraire "le genre du récit d'enfance... des atteintes de la vieillesse"¹⁰⁹. Ce faisant, elle décide de sectionner son moi pour le soumettre à la formule du dédoublement: s'amorce ainsi, dès les premières pages d'Enfance, un dialogue entre la voix de Nathalie Tcherniak qui raconte son enfance et celle d'un alter ego:

- Alors, tu vas vraiment faire ça? "Évoquer

tes souvenirs d'enfance" [...]

- Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi... (E9)

La conscience réflexive qui est mise en scène remplit un triple rôle, celui de narratrice, d'actrice et de narrataire. Pour reprendre le terme de Gaetan Brulotte, un je-surnarrant se greffe au je-narrant et au je-narré¹¹⁰. Le dialogue échangé est finalement monologique. Comme l'indique Yvette Went-Daoust, Sarraute réussit ainsi à introduire "le monologue intérieur dans le discours autobiographique généralement extraverti, et ce faisant se rapproche d'elle-même"¹¹¹. Nous avons bien une création de soi par soi.

Or, le je-surnarrant s'assure par endroits que Nathalie adulte respecte la focalisation limitée de l'enfant narrée. Pour illustrer ce point, relisons entre autres la réplique que le je-surnarrant adresse à la narratrice qui évoque l'impartialité des amis de son père:

[...] aussi bien au point de vue moral qu'au point de vue intellectuel, personne ne faisait entre les hommes et les femmes la moindre différence. J'avais le sentiment...

- Pas même le sentiment, tu n'en étais même pas consciente...

- C'est vrai, c'était plutôt l'absence de tout sentiment d'une inégalité quelconque. (E189)

Mais le je-narrant rectifie lui aussi les propos du je-surnarrant pour lui rappeler ce qui appartient à la perspective enfantine:

[...] On m'avait dit que papa l'[la soeur de Nathalie] avait lui-même soignée, bercée dans ses bras et que sa mort lui avait fait tant de chagrin qu'il en était tombé malade.

- C'est vrai qu'il avait énormément souffert de sa mort mais il était tombé malade parce qu'il avait attrapé d'elle la scarlatine.

- Je le sais maintenant, mais ce n'est pas ce qu'on m'avait dit et que je croyais encore... (E115)

Ce récit de type réflexif permet ainsi au sujet de s'examiner

sans s'affirmer, d'"écrire au présent une histoire passée" et d'analyser, dans le mouvement de l'écriture, les comportements de l'enfant qu'il était¹¹². En opérant ainsi la "saisie de ses souvenirs à partir du présent de l'écriture", Nathalie Sarraute évite du même coup "le piège du 'passé en soi'"¹¹³. En se dédoublant, elle finit par cerner son propre sujet à travers la redécouverte du je-narré du passé. Le texte renferme donc "divers niveaux narratifs imbriqués l'un dans l'autre et qui demandent au lecteur un travail de réflexion des plus captivants"¹¹⁴: au dédoublement vertical, fondé sur l'émergence de l'enfant d'autrefois, se superpose un dédoublement horizontal, dont le but est d'authentifier les dires de la narratrice. Or, il n'est pas sans intérêt de noter après Philippe Lejeune que, si elles suscitent la remontée des réminiscences les plus ténues, de certains états affectifs oubliés, les deux instances narrantes n'insistent pas sur la vie adulte:

Le livre ne contient que trois ou quatre allusions à son activité d'écrivain [...] Aucun élément d'autoportrait. Les rares notations concernant l'adulte sont liées à l'amnèse: de son passé il lui reste une certaine répulsion pour les fraises (page 46), des cicatrices sur le bras (page 224). La restriction de champ est draconienne: Enfance raconte l'enfance, un point c'est tout.¹¹⁵

Bien que la présence de l'adulte ouvre l'espace de la réflexion, Nathalie Sarraute invite le lecteur à se placer principalement dans le temps de l'enfance. Nous observons d'autre part que, tout en faisant progresser le récit du je-narrant, l'interlocuteur anonyme interprète la valeur des actes de Nathalie enfant et des personnages de son cercle familial et amical. Elle intervient pour ajuster "le passé nostalgique à la vérité des faits"¹¹⁶, pour encourager le je-narrant à faire face au malaise de jadis que la mémoire tend à refouler:

[...] ne crois-tu pas que ce qui te faisait sortir une main, toussoter, grogner, c'était le désir d'empêcher ce qui se préparait, ce qui allait

arriver, et qui avait déjà pour toi le goût de la trahison sournoise, de l'abandon? (E53)

Nathalie adulte est donc amenée à identifier le sentiment d'autrefois: "par tes objurgations, tes mises en garde... tu le fais surgir... tu m'y plonges", avoue-t-elle à son interlocuteur (E11-12). Allant jusqu'à reconnaître le caractère erroné de ses assertions, elle finit par laisser parler l'enfant qu'elle était, par revivre mentalement son passé. Relevons à cet égard un extrait qui met en valeur le travail du je-surnarrant invitant le je-narrant "à quitter le souvenir factuel pour le souvenir émotif", trop pénible à évoquer¹⁷:

[...] Tu n'as rien ressenti d'autre? Mais regarde... maman et Kolia discutent, s'animent, ils font semblant de se battre [...]

- C'est vrai.. je dérangeais leur jeu.

- Allons, fais un effort...

- Je venais de m'immiscer... m'insérer là où il n'y avait pour moi aucune place.

- C'est bien, continue... (E73)

Or, si les interventions du double introspectif favorisent la reconquête du passé, elles instillent en même temps "un soupçon permanent" qui vise à prouver la "bonne foi" de l'auteur¹⁸, qui reflète un effort conscient de ne pas dépasser ce que la mémoire peut livrer.

C'est "par derrière" que Nathalie adulte s'observe à certains moments: elle évoque alors les mouvements intimes de l'enfant qu'elle était dans un récit ultérieur. Mais parler de l'enfant aboutit finalement à faire parler cet enfant au présent. Nathalie adulte coïncide alors avec son être passé, se retranchant momentanément derrière le je-narré et prétendant ne pas en savoir plus que ce que l'enfant savait à l'époque. Le lecteur a dès lors le sentiment d'avoir accès direct aux pensées de l'enfant. Pour ne citer qu'un exemple, le je-narrant et le je-surnarrant se retiennent d'éclaircir le

mystère qui entoure le "monstre tout petit mais très méchant" que focalise l'enfant (E35). De quoi ou de qui s'agit-il? S'interdisant de dépasser la perspective limitée de l'enfant, la voix adulte n'aide pas le lecteur à résoudre ce mystère. Soulignons d'ailleurs, après Philippe Lejeune, la tendance sarrautienne à "utiliser le discours rapporté, dans un système tel qu'on aura l'impression d'entendre l'enfant, au point même de croire parfois, [que celle-ci] a passagèrement pris en charge la fonction narrative"¹¹⁹. La conciliation entre "distance de l'analyse et présence du vécu" est en outre facilitée par le fait que les voix disent "je", qu'elles "parlent"--les paroles restant plus proches des mouvements intimes que l'écrit--et par l'emploi largement pratiqué du présent¹²⁰.

Or, ces stratégies auxquelles il faut ajouter l'absence éventuelle de connotateurs de relais, de tirets dialogiques ou de verbes déclaratifs, participent par endroits à une confusion des énoncés adultes et enfantins. L'actualisation de la parole ou de la pensée d'autrefois peut en effet déboucher sur une impossibilité de distinguer les positions focales ou même narratives, de déterminer l'identité du porteur de l'énoncé. Relisons pour illustrer ce point deux extraits du roman:

[...] j'agite au-dessus de la terre ma baguette magique en prononçant des incantations faites de syllabes barbares et drôles que j'ai longtemps retenues et que je n'arrive plus à retrouver [...]
(E34)

Nous nous promenons je ne sais où à la campagne, maman avance doucement au bras de Kolia [...] (E28)

La difficulté de retrouver les mots incantatoires et celle de se situer dans l'espace peuvent être ici interprétées dans une double perspective narrative auctorielle adulte et actorielle enfant. L'interprétation la plus simplificatrice serait que ces aveux d'une impossibilité émaneraient du personnage-acteur enfant, alors âgé de cinq ou six ans. Nous ne pouvons pas, cependant, écarter la conjoncture suivante, non moins

vraisemblable: sans récupérer la direction de la narration, le personnage-narrateur adulte ferait une intrusion dans le discours de l'enfant pour évoquer ses oublis et rappeler au lecteur sa difficulté de reconstituer son passé; toute chronologie serait dès lors abolie puisque temps du passé et temps du présent fusionneraient. À la lumière de ces propos, nous constatons que les voix sarrautiennes se refusent à plaquer sur le je-narré la perspective unifiante d'un adulte omniscient, de jouer au narrateur classique qui oriente le lecteur.

Le moi sarrautien cherche en fait l'équivoque pour rendre compte du conflit entre désir et refus d'adhésion qui rapproche je-narrant et je-narré. En effet, le personnage adulte fait renaître l'enfant qu'il était pour puiser dans la résistance que celui-ci oppose aux mots de l'adulte la force de se déclarer lui-même autonome par rapport au système normatif. Il convient ici de rappeler que la narratrice dédoublée raconte, en même temps que son enfance, sa lutte contre ce qui est "fixé une fois pour toutes", contre le "tout cuit", le "donné d'avance" (E11). Car son but est de préserver le "vacillant" du passé, ce qui "palpite faiblement... hors des mots", les "petits bouts de quelque chose d'encore vivant" (E11). La narratrice adulte tente en quelque sorte de retrouver le désir impulsif du petit enfant qu'elle était de "déchirer", de "saccager", de "détruire" et de "sauter hors de ce monde décent" (E13). Elle se souvient comment, depuis l'enfance, elle a appris à se libérer de la parole de l'autre: depuis l'époque où elle ingurgitait les mots de la mère, les "mastiqu[ant]" au point de les rendre "aussi liquide[s] qu'une soupe" (E16), jusqu'à celle où elle opposait un "non" énergique aux tentatives maternelles de lui faire avaler le portrait fallacieux d'une Vera "hystérique" (E237-38). Nathalie adulte fait parler l'enfant pour montrer finalement que, derrière le goût du "fixe", du "cernable", de l'"immuable" (E201), des "règles strictes" (E198) qui est

respect apparent de la conformité, se dissimule chez elle le désir d'autonomie verbale: "Tout ce qui m'arrive ici ne peut dépendre que de moi. C'est moi qui en suis responsable" (E160).

Les voix narrantes conduisent ainsi le lecteur à saisir la double vie que mène la Nathalie d'autrefois, comme celle d'aujourd'hui: l'enfant hésitant entre les mots "rigides" et les mots intimes (E85-86). Cette tension est précisément reflétée par le dédoublement de l'énonciation, par le dialogue qui s'installe entre je-narrant et je-surnarrant. Car, témoin de l'histoire que Nathalie adulte raconte sur l'enfant qu'elle était, le je-surnarrant "prévient [...] contre les conventions", "empêche [le je-narrant] d'y succomber, le protège contre les risques toujours présents du cliché"²¹. Citons entre autres deux passages révélateurs où le je-surnarrant semonce précisément le je-narrant pour avoir frôlé le "préfabriqué":

Ne te fâche pas, mais ne crois-tu pas que [...] tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué [...]" (E21).

- Fais attention, tu vas te laisser aller à l'emphase. (E158)

Par endroits, le je-narrant accuse aussi le je-surnarrant de se laisser contaminer par l'univers des clichés, de le pousser "à combler [un] trou par un replâtrage" (E25). La narratrice adulte nous raconte finalement, parallèlement à la lutte chez l'enfant entre les mots "solide(s)" de l'élève normatif et les mots "stupides et drôles" de l'élève rebelle, sa propre lutte entre replâtrage et fidélité au ressenti. Inversement, le dédoublement auquel se prête l'enfant dans le contexte diégétique, qui consiste à passer dans un jeu de cocottes en papier du rôle du professeur à celui du cancre, partant du rôle du conformiste à celui de l'anarchiste, est renforcé et illustré au niveau énonciateur par le dédoublement du je-narrant: celui-ci passant du rôle de la narratrice qui authentifie au rôle de la narratrice qui reproduit les

formules et les images toutes faites.

Le roman de Gabrielle Poulin se prête également au dédoublement et contient une voix féminine multiple qui entend également se démarquer par rapport à la norme. Nous nous proposons ici de mettre en lumière certains éléments de la structure dédoublée des Mensonges d'Isabelle afin d'établir certains points de comparaison avec Enfance. Nous relevons dans le roman de Poulin de nombreuses rétrospections qui replongent le personnage-narrateur dans son passé: "J'étais encore une toute petite fille faisant les commissions sur la rue Principale", nous raconte Isabelle (M164). C'est en fait "par derrière", dans un récit ultérieur, que la narratrice évoque souvent ses sentiments d'autrefois. Par endroits, l'enfance est même perçue comme une époque révolue, ainsi dans l'extrait suivant:

Mes calepins noirs n'existent plus [...] Voici que j'ai même déserté la chambre autour de laquelle, depuis tant d'années, comme sur un ventre lisse, tes doigts crispés, Suzanne, montaient la garde, jour et nuit. (M16)

Les expressions modales soulignent d'ailleurs la difficulté pour l'adulte de retrouver ce passé qui semble quelquefois trop lointain:

À mesure que les années passaient, sans avoir rien à cacher, me semble-t-il, je devenais de plus en plus secrète et la sollicitude de Suzanne, de plus en plus inquiète et fébrile. (M54)

Pour faire ressortir l'écart temporel et identitaire qui sépare je-narrant et je-narré, l'auteur va jusqu'à faire appel dans certains segments à la troisième personne. Il suffit à cet égard de relire un passage représentatif:

Tu mens, Isabelle. Tu ne te souviens de rien. Non, mais la photo, elle, ne ment pas [...] La petite fille est étendue à plat ventre sur une serviette rose [...] Elle ne sait pas où elle est [...] Isa... Isa... Isabelle! Elle sourit. Elle a l'air déjà d'aimer son nouveau nom. (M11-12)

Notons ici l'utilisation du présent qui entraîne les bribes du passé vers le temps de la narration. Cependant, la troisième

personne surgit dans l'extrait pour rétablir un éloignement par rapport au je-narré: car, pour rappeler les propos d'Émile Benveniste, cette troisième personne désigne la "non-personne" qui "est le seul mode d'énonciation possible pour les instances de discours qui ne doivent pas renvoyer à elles-mêmes, mais qui prédisent le procès de n'importe qui ou n'importe quoi hormis l'instance même, ce n'importe qui ou n'importe quoi pouvant toujours être muni d'une référence objective"¹²². Mais, si la narratrice se distancie par instants de l'enfant qu'elle était, elle permet aussi à l'Isabelle d'autrefois de surgir au présent et de prendre provisoirement en charge la fonction narrative. Tandis qu'Isabelle adulte cède la parole à l'enfant de jadis, le temps perd alors "ses assises dans le présent" pour rejoindre "une sorte de grand silence originel" et l'expérience passée acquiert une certaine immédiateté (M113, 112). Pour illustrer ce point, évoquons la cérémonie religieuse qui officialise, durant la messe de minuit, les fiançailles de Daniel et de Caroline: l'événement éveille en effet chez le personnage-narrateur adulte le désir de revivre avec son frère le "doux appel des Noël's de l'enfance" (M118), engendrant dès lors une analepse qui aboutit à l'émergence de la voix enfantine. Temps de l'expérience vécue et temps de la narration fusionnent à nouveau:

Moi, je ne sais pas qui est Jésus près de qui, chaque année, Daniel me conduit solennellement [...] Nous ne sommes pas seuls devant la crèche. La plupart des enfants qui sont agenouillés avec nous sont accompagnés de leurs parents. Moi, je suis avec mon grand frère. (M116-18)

Or, si Isabelle se dédouble pour revivre mentalement son passé, elle se dédouble également en s'interpellant, en passant du "je" au "tu", de la position de l'adressant à celle du destinataire. L'auto-analyse s'effectue ainsi dans un récit dialogué:

Le prêtre s'est approché des fiancés. Il bénit les bagues. Non, je ne verserai plus une larme. Je

ne m'apitoierai pas sur le sort de la pauvre folle laissée pour compte dans un coin de l'église. C'est contre elle que j'ai plutôt envie de m'acharner, l'empêcheuse-de-danser-en-rond, la trouble-fête qui résiste à la tentation de prendre ses jambes à son cou, mais qui ne peut détacher ses yeux du grand jeune homme qui lui tourne le dos. Pourquoi ne cries-tu pas, Isabelle? (M121)¹²³

Par l'utilisation de la troisième personne, la narratrice opère ici sa propre mise à distance pour procéder ensuite à un retour sur soi à travers l'emploi du "tu", d'un "tu" qui se charge d'ailleurs de dénoncer l'image fallacieuse de l'Isabelle soumise pour ressusciter celle de l'enfant rebelle. Or, ces va-et-vient du rapprochement à l'éloignement, du présent au passé, traduisent de toute évidence la tension entre désir et refus d'adhérer qui préoccupe et divise Isabelle enfant, comme Isabelle adulte.

Nous devons surtout nous attarder sur un élément constant qui rapproche temps de l'enfant et temps de l'adulte: à savoir le journal intime et cette fascination des mots qu'il concrétise. Tandis que l'enfant se plaît à "se jet[er] sur [s]on calepin noir" et à "[s']abandonn[er] à l'envoûtement de ces partenaires [...] [que sont] les mots", l'adulte se laisse elle aussi fasciner par "le lit encore invisible des mots" (M51, 68). À l'évocation répétitive des "calepins noirs" qui se rattache à l'enfance correspond également celle de la "page blanche" qui caractérise l'époque adulte. Relevons à cet égard quelques phrases-clefs:

Laissée ouverte au milieu de mon univers, cette nouvelle page blanche me fascine. (M68)

Devant moi, il n'y avait plus que la feuille blanche [...] (M183)

[...] toute la blancheur de la nuit sur ma dernière page. (M206)

[...] laisser sur la table de chevet comme une veilleuse une page blanche toute petite arrachée au calepin noir [...] (M205)

Cette "page blanche" qui surgit constamment à la surface narrative et qui poursuit le regard d'Isabelle adulte nous renvoie aux premières pages du journal intime que l'enfant

avait écrites avant la "grande brisure"--avant que la mère ne jette sur le "cahier bleu poudre" un regard violateur (M48-49). Or, ces pages "dans lesquelles [Isabelle] apparaissai[t] encore comme une petite fille innocente", donc "les plus précieuses" car reflets de l'"ingénuité" enfantine, l'adolescente a dû les détruire pour les soustraire définitivement à l'oeil maternel (M48, 49). Elles "ont disparu" et la mémoire ne peut plus les récupérer; elles restent donc "blanches" dans l'esprit de l'adulte, "blanches" comme "[s]on commencement" (M49), et "blanches" comme la page qui captive aujourd'hui le regard de la narratrice adulte. Dans le segment cité, remarquons justement le retour au "calepin noir", le journal secret dans lequel Isabelle déverse ses confidences depuis l'enfance. Le procédé de mise en abyme ainsi exploité renforce de toute évidence les données d'une conscience réflexive et d'un temps circulaire: une mise en évidence de la production s'effectue à travers l'évocation de l'acte scripturaire de l'enfant qui annonce et double celui de la narratrice qui, à son tour, reflète celui de l'auteure. Autrement dit, un jeu de miroirs réfléchit à la fois les silhouettes de l'actrice, de la narratrice et de l'écrivaine face à la "page blanche", le narcissisme de l'écriture enfantine rejoignant dès lors l'activité créatrice de l'adulte:

Ici, dans les calepins noirs, pressées les unes contre les autres, les lettres deviennent haletantes et inégales. J'entre en cachette dans ces espaces trop exigus que je remplis de mes soupirs, de mes pleurs et de mes cris. À travers ces vitres opaques, je m'épuise à scruter l'univers interdit. Les signes se mettent à bouger devant mes yeux. (M14-15)

Chercher dans la mémoire ce qui fut ressenti et vécu, ou ce qui constitue la copie conforme de la vraie Isabelle, c'est par conséquent chercher ce qui fut écrit dans ces "calepins noirs". Le travail de la mémoire épouse ainsi celui de l'écriture.

Or, en décidant d'écrire un journal intime, le personnage-narrateur adulte et le personnage-acteur enfant se définissent comme sujets doubles dans l'acte d'écrire: puisqu'ils choisissent du même coup de se lire et d'empêcher l'autre de les lire, s'appropriant à travers le texte le premier rôle, celui de productrice, tout en occupant les positions d'actrice et de lectrice. Pour citer Valérie Raoul qui étudie la structure du journal intime, il s'agit ici "d'un triple dédoublement" dans la mesure où la narratrice qui "se raconte sa vie" "se regarde comme dans un miroir et se regarde se regardant, dans le deuxième miroir de sa relecture", "narcissisme [qui] est inséparable de l'intimisme"¹²⁴. Il va de soi qu'une telle organisation structurelle reflète le désir de s'octroyer le droit à l'autonomie verbale et celui d'échapper à la parole raisonnable. L'agencement narratif du roman de Gabrielle Poulin qui place Isabelle au centre de la narration puisqu'à la fois personnage-narrateur et personnage-acteur, adressante et destinataire, productrice et réceptrice, évoque de toute évidence la structure du journal intime, du "calepin noir" que l'enfant entendait écrire pour elle-même hors de la trajectoire oculaire de Suzanne--sujet phallique car représentante des valeurs patriarcales.

Pareille à l'enfant qui veut écrire son existence à travers ses propres mots et non pas à travers ceux de la mère adoptive qui enferment le sujet dans un moule, Isabelle adulte exclut l'autre normatif en tant que deuxième personne. Aussi joue-t-elle, comme nous l'avons illustré, le rôle du "tu" aussi bien que celui du "je" et du "elle". Il s'agit en fait, dans le cas d'Isabelle, de se définir ou de se chercher par rapport à soi mais aussi par rapport au(x) double(s) féminin(s). Le double féminin dont il est question n'est certes pas la subjectivité intégrée ou contaminée, telle Suzanne, mais plutôt le double identique qui est aussi le double marginal, celui qui est "condamn[é] aux mêmes errements" qu'Isabelle (M163). Un dialogue intime s'engage

donc tout au long du roman entre la narratrice et son moi d'aujourd'hui et d'hier, entre elle et ses doubles. Or, c'est précisément la page qui sert de lien entre Isabelle et ses doubles du passé et du présent, pour plonger celle-ci dans le temps de l'immortalité:

Sur ma page blanche, moi aussi, je confonds tout, cette nuit. Mina, soeur Anne, Madeleine, Catherine, Marguerite et cette chère Mère Marie qui veille sur la mémoire et sur les rêves. Il y a aussi, plus près de moi, la mère de Bernard, Ange-Éva, la vivante, la silencieuse. Ma douce grand-maman immortelle. J'essaie de dessiner les traits de mon propre visage sur l'ombre unique que ces femmes projettent jusqu'ici. Mais mon visage grandit et perd la précision de ses contours. Je ne sais plus, je n'ai jamais su qui je suis. Il suffit que j'ouvre un livre pour que, aussitôt, je me mette à vivre d'une vie nouvelle. (M104)

Le roman de Poulin est donc refus d'épouser les contours du roman et de la voix fixes. Étrangement et paradoxalement, il rejoint la forme du journal intime qui implique la recherche du "je" à l'exclusion de l'autre, alors qu'il entend représenter la multiplicité des voix féminines marginales. La voix narrante s'avère par conséquent à la fois narcissiste et polyphonique. Un vacillement de la référence est ainsi opéré, marquant le refus de se laisser figer par le regard normatif et patriarcal. Mais, puisqu'il s'agit des doubles du même, nous restons finalement sur l'axe de l'écriture intimiste, telle que la définit Valérie Raoul¹²⁵.

3. Les Portes tournantes: une "polyphonie musico-littéraire" qui place la voix enfantine au coeur de la problématique marginale

À la lecture des Portes tournantes, nous relevons de prime abord un agencement structurel plutôt complexe, mais néanmoins organisé. Citons en premier lieu Pierre Hébert qui présente le squelette narratif du texte:

Jacques Savoie réussit à créer une polyphonie musico-littéraire couvrant trois générations et

neuf changements de narrateurs [...] Comment, d'ailleurs, résumer pareil récit où, par surcroît, cohabitent narrations à la première et à la troisième personne, en même temps que le journal fictif? Voilà presque un exercice narratologique en soi.¹²⁶

L'indication titrologique est d'ailleurs, dès le départ, indice annonciateur d'une rotation de l'instance narrative, d'une perspective "tournante". Or, ces changements de couches narratives et focales s'effectuent de façon évidente de par une division en chapitres et des indicateurs temporels ou verbaux. Afin de faire ressortir le procédé symétrique utilisé par l'auteur et la position centrale de la narration enfantine, nous dressons ici la liste des neuf parties en les énumérant d'après leur ordre d'apparition. Le nom du porteur de la narration est indiqué entre parenthèses:

1. "La première cassette" (Antoine, le fils) (PT9)
2. "Le Livre Noir" (chapitre qui comprend quatre lettres de la grand-mère, Céleste Beaumont) (PT39)
3. "La rue Matisse" (Antoine) (PT55)
4. "Le fantôme de l'opéra" (Lauda, la mère) (PT79)
5. "Les portes tournantes" (Antoine) (PT95)
6. "Lettres à mon fils" (au nombre de dix, datées du 29 avril 1944 au 30 mars 1945 et écrites par Céleste) (PT105)
7. "Blaudelle lui-même" (Blaudelle, le père) (PT131)
8. "New York" (qui comprend une seule lettre écrite par Céleste et datée du 6 mai 1945) (PT139)
9. "Devil" (narrateur anonyme) (PT145)

Nous constatons, à la lumière de cette évocation simplifiée des chapitres, que l'enfant et la grand-mère prennent la parole trois fois, tandis que les autres narrateurs visibles ou anonymes ne remplissent qu'une fois la fonction de je-narrant. Signalons par ailleurs l'emplacement initial et central des récits enfantins. Avant de revenir sur ce point, il convient de souligner que les quatre personnages-narrateurs visibles, le fils, le père, la mère et la grand-mère, pratiquent la narration autodiégétique. Celle de Céleste Beaumont se distingue de plus de par son caractère épistolaire: les lettres écrites par celle-ci étant regroupées

sous forme d'un "Livre Noir" dont la lecture poursuit Blaudelle à travers tout le roman. Indiquons également que les récits d'Antoine et de Lauda renferment des méta-récits constitués par les messages enregistrés que les deux protagonistes s'échangent.

Il faut surtout souligner que les déplacements de foyer narratif, la mouvance et la pluralité des perceptions, les ruptures qui accompagnent ces changements de perspective, contribuent à grossir le sentiment de malaise qu'exprime chaque protagoniste et la situation d'isolement dans laquelle se trouve plus particulièrement l'enfant. Mentionnons par ailleurs le désordre chronologique des premières lettres de Céleste qui rejoint de toute évidence la problématique intimiste. Une certaine confusion dans l'acte scripturaire qui s'observe dans la première série épistolaire traduit également la confusion mentale de la femme marginalisée: "J'écris ces mots les uns au bout des autres dans des lettres qui se confondent" (PT42). Il n'est pas sans intérêt de noter de plus que le récit personnel, notamment autobiographique, évoque une limitation à soi qui est reflet d'une impossibilité du contact dialogique et d'un drame ontologique. Il convient toutefois de mettre en relief les parallèles qui s'établissent entre les personnages, le réseau des paroles et des images réflexives qui constituent un trait d'union entre les discours et qui traduisent une certaine interchangeabilité et le rapprochement de tous les participants de ce tissage narratif. L'élément musical rapproche en effet, malgré la distance spatiale et temporelle--nous avons exclu Armande qui ne fait pas partie du tableau final: "J'ai dix ans et je suis musicien", affirme Antoine à la page 11; celui-ci nous apprend par ailleurs que sa mère "fait la programmation au Grand Théâtre" et que "la musique, ce n'est plus un secret pour elle" (PT66); Céleste est pianiste ainsi que Gunther Haussmann qui se plaît de plus à accorder des pianos; Papa John est lui-même violoniste; quant à Blaudelle, s'il n'est pas musicien,

son univers pictural inclut l'image d'un piano (PT36). Temps de l'adulte et temps de l'enfant, passé et présent s'emboîtent ainsi. Or, si personnage enfant et personnage adulte se rejoignent ici, c'est avant tout pour accuser la société normative de confiner l'individu dans la case des clichés et des préjugés. Le drame du je d'autrefois acquiert du même coup une certaine contemporanéité puisque doublé par celui du je d'aujourd'hui.

Pour illustrer ces propos, nous nous proposons précisément de faire ressortir le sentiment d'exclusion et de solitude ressenti par l'enfant comme par l'adulte marginalisé à qui celui-ci choisit de s'identifier pour marquer avec plus d'ampleur son opposition à l'idéologie dominante. Après sa mère qui "s'inquiétait seulement, toute seule dans son coin", Céleste mariée se voit ostracisée par l'action nominative de la foule intégrée: celle-ci lui plaque au visage le masque de "la folle de la rue Prince-William" (PT120, 116). Dans le salon des Blaudelle, Céleste se sent ainsi "bâillonnée et enferrée" (PT142). Son époux, Pierre Blaudelle dont les parents "ne support[ent] pas l'insignifiance", est définitivement isolé du clan familial après le concert de charité (PT114, 120). Les parents Blaudelle expédient d'ailleurs leur belle-fille à Petawawa où Pierre doit faire son service militaire: "La folle de la rue Prince-William dispar[aissant] [ainsi] de la face du monde et le moins doué des Blaudelle se f[aisant] oublier un peu" (PT130). Pour pouvoir échapper à l'emprisonnement que lui promet le cercle familial, Céleste doit finalement renoncer à son fils qu'elle laisse "dans les bras de Simone Blaudelle" (PT142). À son tour, trente ans après la mort de Céleste, le fils rejoint "l'épopée de la pianiste de cinéma": en devenant "l'artiste qu'on ne voulait pas qu'elle soit" (PT135). D'une génération à l'autre, le prédicat reste par conséquent le même: un reniement du marginal par l'entourage familial. Ce qui change, ce sont les agents.

Or, parallèlement au sentiment d'exil, est exprimé celui d'une claustration mentale dont rend compte la thématique du mutisme qui sépare les êtres et qui s'offre également comme donnée constante du roman. Céleste se heurte ainsi au "mur de silence" que s'est construit Pierre Blaudelle (PT114). Lauda est à son tour confrontée à la "guerre du silence" que lui imposent père et fils: "Ils étaient deux maintenant à réclamer une mère", constate-t-elle, "un qui ne parlait plus et l'autre qui ne parlait pas encore" (PT84, 85). Tout en s'identifiant à son père, Blaudelle reconnaît lui-même son incapacité à briser en lui la barrière des mots étouffés:

Mon enfance n'a été qu'une succession de promenades dans le parc de Campbellton. Mon père s'y tenait debout et bien droit. Tous les jours, je venais parler à son monument de granit, mais les héros de guerre ne répondent jamais. Avec Antoine, sur les Plaines d'Abraham, je me tiens debout et bien droit devant mon chevalet et... à moi non plus les mots ne viennent pas facilement. (PT135)

Nous retrouvons de plus chez Céleste et son fils la même image d'une audience "muette", reflet figuratif d'un sentiment d'incommunicabilité: "Quelque chose dans ce récital me rappelait le cinéma muet. Toutes ces 'natures mortes' assises là, sans bouger", nous rapporte la mère en se remémorant le concert de charité (PT122); "les gens me regardent mais on n'a rien à se dire. Je vois tout à coup la scène comme dans un film muet", déclare à son tour le fils en évoquant le Grand Théâtre (PT134). De par la ressemblance des traits caractériels et psychologiques, de par la similitude des paroles et des situations, nous aboutissons ainsi à une impression d'imbrication des destinées enfantine et adultes, partant à une juxtaposition du passé et du présent. Or, ces procédés de réflexivité servent ici au progrès de la recherche de soi qui préoccupe fils, père et mère. D'où la thématique de la quête visuelle qui caractérise le dernier chapitre: tout en cherchant Blaudelle, Antoine tente aussi de retrouver sa mère à qui il adresse un message, lui demandant de le "retrouver

dans le Grand Hall" (PT97, 99); Blaudelle se désole lui-même de ne pas apercevoir son fils, s'approchant du piano dans l'espoir "qu'il aboutira de ce côté-là" (PT133). Il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'enfant note également l'esprit fureteur de la foule:

[...] je vois une admiratrice de Blaudelle. Je lui demande si elle a vu mon père et elle me répond qu'elle cherche quelqu'un d'autre. (PT100)
La moitié de la ville est là, devant les portes tournantes. Tout le monde cherche quelqu'un [...] (PT97)

Autrement dit, la pluralité des perceptions projette sur les mêmes événements ou sentiments des angles d'optique différents pour graviter autour de la situation ontologique de l'être marginalisé. Mettant à profit la technique cinématographique, Jacques Savoie propose ainsi "une structure ingénieuse où les narrateurs se font multiples, chacun apportant un éclairage particulier sur le comportement de" l'autre¹²⁷.

Il convient en fait d'ajouter que le roman tout entier entend se placer sous le signe de la réflexion: réflexion qui affecte les niveaux diégétiques et métadiégétiques, les niveaux énonciateur et focalisateur. Ces jeux de miroirs ou de mises en abyme contribuent à établir un lien textuel entre les personnages, ce faisant à rapprocher les destinées du passé et du présent. Nous nous attarderons plus particulièrement sur le jeu des titres. Nous rappelons tout d'abord que le titre du roman est injecté dans la diégèse et de plus employé comme sous-titre de chapitre: mettant en relief le caractère précisément "tournant" de l'instance narrative, mais aussi des situations humaines. Il faut surtout mentionner l'apparition récurrente du titre de l'oeuvre musicale créé par Céleste "On ne tuera pas la pianiste" (PT123) et reflété par sa version anglaise "You don't kill a piano player". Ce titre constitue au départ une mise en abyme inaugurale ou prospective car annonçant l'intrigue maternelle que le texte révélera plus tard et le dénouement final qui réunira les protagonistes

autour d'un piano¹²⁸. D'abord jouée par Gunther et entendue par Antoine dans l'appartement de Blaudelle (PT36), puis enregistrée sur une cassette et écoutée par Lauda (PT85), réécoutée ensuite par le fils (PT58), cette oeuvre musicale est même projetée dans l'univers pictural du père: celui-ci se contente d'ailleurs, élément fort révélateur, de peindre le piano, oubliant le profil du fils qui pose pourtant comme pianiste. C'est finalement ce même morceau musical que Papa John, le violoniste qui fut le compagnon des dernières années de Céleste, choisit d'interpréter avec Gunther dans le dernier chapitre et qui permet à Blaudelle d'identifier le vieil homme, et partant de renaître à la vie (PT152). En d'autres termes, renvoyant sans cesse la condition tragique de Céleste et son refus de se laisser engloutir par la masse normative, il constitue un facteur d'unification, le point de rencontre des personnages d'autrefois et d'aujourd'hui. Il captive d'ailleurs l'oreille de tous les protagonistes principaux dans la dernière scène: puisque père, mère, fils et même grand-mère, de par la présence du Livre Noir que tient en main Blaudelle, se retrouvent autour du violoniste et du pianiste. Les deux histoires, de la mère et du fils, que le temps sépare et qui alternent au fil du récit, finissent donc par fusionner au son de "you don't kill a piano player". Le jeu de miroirs marque ainsi l'emprise d'un temps circulaire, et ce faisant amplifie le sentiment d'aliénation éprouvé par l'artiste, enfant ou adulte. Mais en même temps, le procédé de mise en abyme traduit la possibilité d'une ouverture car permettant un rapprochement solidaire des êtres marginaux du passé et du présent.

Nous devons enfin remarquer, après Michel Laurin, que "si Blaudelle est le sujet du roman, Antoine en est la clef", "celui par qui il faut passer pour percer le secret du peintre"¹²⁹. L'indique déjà l'importance quantitative du récit enfantin dans le texte de Savoie: puisque, rappelons-le, l'enfant prend trois fois la parole alors que les parents

n'accaparent la conduite de la narration qu'une seule fois; sans oublier que le cinquième chapitre, qui est central et dont le titre renvoie à celui du roman lui-même, est narré par Antoine (PT95). Nous assistons d'autre part au niveau de la diégèse à un renversement symbolique des rôles, le fils acquérant étrangement les tics verbaux d'un parent. "Je me sens presque obligé de l'aider", déclare Antoine à l'égard de Blaudelle (PT28). C'est d'ailleurs l'enfant qui force le père à pénétrer dans le Grand Théâtre, lieu qui assurera la rencontre symbolique des êtres d'autrefois et d'aujourd'hui: "Ça va te faire du bien", ces paroles enfantines qui dénoncent une certaine précocité s'avèrent certainement prémonitoires (PT28). Lorsque, sous le piano, Blaudelle confie à Lauda sa difficulté de "dire ce qu'on a à dire", c'est encore le fils qui lance: "ça s'apprend, tu sais!" (PT137). Autrement dit, Antoine est celui qui s'offre dans le roman comme élément catalyseur, comme porte-parole de l'opposition à la société normative, qui pousse l'être marginalisé vers la découverte de soi. N'est-ce pas lui d'ailleurs qui, le premier, s'adresse à Papa John dans la scène finale (PT155)? Le jeu de l'énonciation reflète certainement, à travers la pluralité et la solidarité des voix marginales enfantine et adultes, le refus d'Antoine de se soumettre à la voix conventionnelle.

4. Les Prunes de Cythère: un dédoublement narratif à l'infini pour célébrer la voix marginale et le refus du système

Le roman de Jeanne Hyvrard réfléchit sur lui-même, faisant appel à des techniques narratives de dédoublement qui servent à rendre compte de la ressemblance des protagonistes marginaux, enfants et adultes, et de la superposition de leurs discours. La voix dominante qui se détache de la foule des voix anonymes, celle de Jeanne la Folle, bénéficie ainsi d'une personnalité complexe et ambiguë, d'une disponibilité qui lui ouvre l'accès aux multiples destinées: elle constitue dès lors le point de rencontre de toutes les races, de toutes les âmes

tourmentées, enfantines ou adultes, et même de celles qui ne sont plus. Nous nous proposons précisément de mettre en évidence certaines des stratégies narratives utilisées par l'auteur pour rehausser la nature polyphonique et marginale de la voix de Jeanne, et qui servent à mettre en évidence l'opposition enfantine à l'adulte conformiste.

a. Anonymat des personnages

Il convient de noter en premier lieu le maintien d'un certain anonymat. Nous remarquons effectivement l'abondance des termes génériques, des indéfinis, tels que "l'enfant", "la petite fille", "l'homme" (PC16, 51), ainsi que l'absence généralisée des noms propres, seul le prénom "Jeanne" apparaissant dans le roman. Outre l'inefficacité et l'insuffisance de l'action nominative, les personnages ne sont jamais décrits de façon objective. Si la narratrice indique la physionomie de la servante noire, elle se contente en fait de signaler sa "peau noire", "sa tête de nègre, chocolat" ou ses "cheveux crépus", traits fort généraux qui ne la différencient guère par rapport à son groupe ethnique (PC49, 41, 46). De ces divers procédés résulte inévitablement l'impossibilité fréquente d'identifier les personnages. Entre autres exemples, le lecteur se heurte à l'ambiguïté causée par l'emploi redondant du terme "enfant". "L'enfant d'ailleurs" qu'"il n'a jamais vu" (PC31), celui emmené "au parc" et celui dont "elle s'occupera" désignent-ils la même personne (PC16, 36)? Est-il question de ce "fils" mentionné à la page 16 ou de cette "fille" évoquée plus loin?:

As-tu vu comme moi et mon fils. (PC16)

Ta fille grandit. Quelquefois, elle se souvient de moi. (PC21)

Le manque d'informations maintient constamment le lecteur dans l'indécision.

b. Multiplicité du je-narrateur

Le nom s'éclipse en fait en faveur d'un pronom dont la disponibilité est fort déroutante. Ce "je" qui s'énonce dès les premières lignes devient en effet le point de rencontre d'une multitude d'évocations, la romancière se refusant de se limiter à une seule figure auctoriale. Hyvrard répartit le discours entre plusieurs personnages et fait tour à tour assumer le récit par le discours intérieur de ceux-ci, occasionnant dès lors un glissement constant des voix et des perspectives narratives. Il est toutefois impossible de déterminer avec exactitude le nombre ou l'identité des actants qui se font entendre au fil du texte ou des responsables du récit et si nous décidons de relier à tel protagoniste toute une série d'actions dont il serait l'agent, nous sommes bien souvent condamnée à des commentaires purement spéculatifs. Nous nous efforcerons néanmoins de repérer quelques "je" mis en scène par Hyvrard; ce qui nous conduira à rehausser son caractère multiple.

Nous relevons de façon sporadique des bribes de récit émanant d'une narratrice adulte à la première personne. Celle-ci prétend avoir vingt ans à la page 92, tout en relatant ses noces. Et pourtant, à la page 21, elle faisait le récit simultané de son enterrement tandis qu'elle rapportait plus loin, à la page 64, l'origine de sa mort: "Un jour d'inattention, j'ai sauté par la fenêtre". Par la suite, elle surprend le lecteur en exposant de nouveau les faits reliés à sa tentative de suicide: il s'agirait cette fois-ci d'une tentative manquée qui découlerait d'un drame passionnel--"Il ne t'aime pas [...] Un refus. Un abandon" (PC79)--et qui aboutirait non pas à la mort mais à la paralysie. Le "je" de la page 36 exprimait déjà sa résolution de ne plus remarquer et évoquait le "rocking-chair" qu'"il" avait acheté et qui devenait l'instrument d'un emprisonnement voulu. La page 66 sollicite encore notre attention sur l'existence recluse de la narratrice et sur l'attachement ou les soins qu'"il" lui voue:

Combien de mois maintenant que je suis pas descendue? L'homme qui vient le soir me fait à dîner et barre le calendrier. C'est pour que je ne perde pas la notion du temps, m'explique-t-il. (PC66)

Cependant, la narratrice ne faisant ici aucune allusion à la paralysie ou au "rocking-chair", il est difficile de situer temporellement ce passage par rapport à celui de la page 36. Au terme de cette analyse récapitulative, une question s'impose: tous ces fragments de récit concernent-ils la même personne? Si nous penchons vers l'affirmatif, nous pouvons supposer que les images funèbres liées à l'épisode du suicide sont des constructions imaginaires, hallucinatoires ou oniriques; ou nous pouvons encore présumer que le même personnage tente par deux fois de se tuer, réalisant finalement sa mort. Les deux scénarios se rattacheraient à la narration homodiégétique d'un seul je-femme. Mais nous ne pouvons pas écarter la conjecture suivante: plusieurs intrigues et parallèlement plusieurs narrations se combineriaient.

Nous signalons bien entendu la présence du je-enfant. Par endroits, l'acte narratif est postérieur à l'histoire vécue par le personnage-acteur enfant et endossé par le personnage-narrateur adulte, les interventions auctorielles accentuant la distance temporelle. De temps en temps, la narratrice adulte se remémore ses toutes premières années dans un récit ultérieur:

Les assiettes dans lesquelles tu servais la rhubarbe. Quand on était toutes les deux encore petites et que je ne savais pas encore que tu ne m'aimais pas. (PC80)

Le chocolat dans les tasses de fleurs après dix lieues d'angoisse. Les cochenilles perdues des jours de juillet. Quand j'étais libre, quand j'avais droit au short. Quand les hommes ne regardaient pas mes cuisses en ricanant. (PC100)

A la page 91, le je-narrant se souvient plus particulièrement de ses "seize ans", époque transitoire qui signifie la rupture avec le cadre champêtre et la nécessité de faire face à de

nouvelles responsabilités, autrement dit le passage à l'état adulte:

Seize ans. La venue à la ville. Je ne connaissais personne. Mais tu comprends, à la campagne, il n'y avait pas de travail pour moi. (PC91)

Ces extraits rétrospectifs contiennent des propos anticipatoires par rapport au temps du je-narré enfant et font donc ressortir la perception élargie du je-narrant adulte: comme l'illustre la réflexion de Jeanne la Folle au sujet des sentiments de sa soeur à la page 80.

Ailleurs, la narratrice adulte s'efface plutôt au profit du personnage-enfant qu'elle était. Citons à cet égard quelques lignes de la page 83:

Je cours vers elle à la porte du jardin. Elle a sa robe longue et son ombrelle. Ou bien son manteau de velours bleu. Je ne sais plus [...] Tiens, voilà Jeanne la Folle. Elle rentre du bal et se glisse dans mon lit. Je m'assois auprès d'elle. Si tu veux, on pourrait rester ensemble. Même quand on sera grandes. (PC83)

De par l'utilisation du présent, l'enfant semble ici s'exprimer sans le truchement d'une instance adulte et le temps de la narration enfantine semble coïncider avec le déroulement de l'action romanesque. Toutefois, cette illusion d'un récit simultané se dissipe avec l'apparition de la locution "je ne sais plus" qui dénonce la présence d'une narratrice plus âgée avouant son inaptitude à reconstituer les événements.

Dans d'autres passages du roman, seul le cours spontané de la pensée enfantine domine apparemment la narration, le je-adulte s'abstenant alors de s'ingérer ouvertement dans le discours de l'enfant, ainsi dans les segments suivants:

Je ne parviens pas à naître. Je ne veux pas naître [...] Mais je vois déjà le jour au bout de ce vagin humide [...] (PC73)
Seizième leçon. Les malheurs de la France [...] Les jours d'interrogation, je regarde par-dessus ton épaule. (PC108)

Nous constatons ici l'absence d'intrusions "du dedans"

provenant du personnage-narrateur adulte. Celui-ci s'éclipse derrière le flux des actes et des pensées de l'enfant. Néanmoins, faute d'informations, les je-narrants enfants gardent un certain anonymat. Aussi ne pouvons-nous pas certifier que ces subjectivités enfantines désignent une unique et même personne. Le lecteur en est réduit à envisager toute une série d'interprétations. Admettons d'abord qu'un seul personnage-enfant affronte toutes les expériences évoquées, épisodes qui concerneraient le passé de la narratrice adulte dont les interventions font l'objet de notre analyse précédente. Cette formule correspondrait à une narration homodiégétique de type actoriel: le je-narrant adulte s'identifiant provisoirement au je-narré enfant pour revivre mentalement son passé. Il serait, certes, tout aussi légitime d'adopter le postulat suivant: le je-enfant et le je-adulte seraient deux entités distinctes; autrement dit, deux instances plutôt qu'une se partageraient l'acte de parole. Nous ne pouvons pas nier non plus la possibilité que s'entremêlèrent dans le roman les intrigues de plusieurs narratrices enfants. Nous en resterons là afin d'éviter un interminable exercice de probabilités.

Nous devons par ailleurs examiner la question non moins complexe du rapport entre le je-Jeanne la Folle et les autres "je" dont nous avons considéré quelques-uns. Est-ce Jeanne qui hurle sur le "cheval blanc" (PC82), ou qui "marche dans les aiguilles de pin" (PC76)? Est-ce elle qui reçoit le rocking-chair pour ses douze ans (PC110), ou qui quitte la campagne à seize ans (PC91)? Est-ce encore elle qui "[se] jette par la fenêtre" (PC79) et qu'il "installe dans le fauteuil" (PC36)? Aucune indication textuelle ne nous permet de trancher de façon catégorique. Une supposition très vraisemblable et simplificatrice nous traverse l'esprit: celle que Jeanne la Folle parle à travers tous ces "je". Il suffirait dans ce cas de nous convaincre que le caractère contradictoire de certains énoncés--tels ceux qui portent sur l'issue du suicide--

reproduit les accès de délire d'un être égaré. Autant qu'on puisse en juger, Jeanne serait "folle", n'est-ce pas? La figure auctoriale de Jeanne se prête d'ailleurs d'autant mieux à l'équivoque et au dédoublement qu'elle varie sans cesse au niveau de l'âge. Nous découvrons en effet, à la page 83, une petite fille qui ébauche des projets d'avenir:

Si tu veux, on pourrait toujours rester ensemble.
Même quand on sera grandes. J'irai travailler et je
t'achèterai des robes. (PC83)

Pourtant à la page 47, la mère dépeignait une Jeanne qui avait manifestement dépassé l'âge scolaire:

J'ai fait preuve d'autorité. Je lui ai dit, tu as
fait ton temps. Maintenant, laisse les jeunes. Les
vieux, ça ne sert à rien. (PC47)

Nous apprenons ensuite, à la page 87 et toujours par l'entremise de la mère, que Jeanne est placée dans un "établissement pour débiles" (PC85). Or ce cadre nous fait songer à la vieille femme de la page 90 qui extériorise ses frustrations à l'égard de "l'hospice" où elle a été reléguée:

Ma petite fille [...] emmène-moi hors d'ici. Finir
comme ça, ce n'est pas possible. Ici, c'est une
prison [...] Mère angoisse. Vieillie. Abandonnée.
Condamnée au mouroir à perpétuité. (PC90)

De par la similitude frappante des tics langagiers et des gestes des personnages--comme le démontre la reprise du terme "mouroir" qui se trouve directement associé à la page 95 au surnom de "Jeanne la Folle"--nous pouvons hasarder le raisonnement suivant: cette vieille femme n'est autre que Jeanne. Il ressort de ces remarques que Jeanne est plusieurs physiquement et mentalement, tour à tour enfant, jeune adulte et personne âgée. Mais, bien que cet argument paraisse fort plausible, l'intérêt que la romancière témoigne envers la représentation de toutes les femmes nous incite à croire que plusieurs subjectivités féminines partagent avec Jeanne la Folle la conduite de la narration. Et si toutes ces narratrices semblent par moments se confondre, c'est parce qu'elles subissent le joug d'une destinée marginale identique.

En plus du je-Jeanne la Folle au caractère changeant et pluriel, d'autres subjectivités accaparent de façon intermittente la direction de la narration. L'instance narrative est parfois déléguée à la soeur cadette de Jeanne. Nous pouvons isoler son discours lorsqu'elle dévoile, dans son emportement, son intention de se démarquer par rapport à son aînée. Quelques phrases suffiront à corroborer notre point de vue:

C'est moi qui ai le prix d'excellence. Je parle toutes les langues. Petite soeur Jeanne la Folle, je me tire par des pirouettes de tout ce que tu peux bien dire. (PC26)

Tu sais bien que je ne t'aime pas. Tu es mon faire-valoir. Mon avez-vous-vu-comme-je-suis-mieux-qu'elle. (PC81)

Mange, dit la mère. L'aînée ne bouge pas [...] La cadette se dépêche de manger. Voyez comme moi je suis obéissante [...] Aimez-moi plus, moi j'obéis. (PC106)

Deux autres personnages féminins exercent également la fonction de narratrices "visibles", à savoir la mère et la servante. Or, la reprise plus ou moins fidèle d'une série d'injonctions et de lamentations facilite une certaine individualisation de la mère de Jeanne la Folle. Écoutons celle-ci résumer sa situation familiale:

J'ai tellement à faire. Trois enfants. Si tu crois que j'ai le temps de m'amuser. (PC23)

Moi, je travaille. J'ai trois enfants et ma vieille mère à m'occuper. Si vous croyez que j'ai le temps de jouer avec elle. (PC40)

Et moi, j'ai tellement à faire. Un mari. Une maison. Trois enfants. (PC47)

Je travaille. J'ai trois enfants. (PC87)

Comme l'illustrent ces phrases, la mère de Jeanne la Folle se reconnaît non pas à son état civil--puisque'elle en est dépourvue--ou à ses caractéristiques physiques--qui sont très rarement indiquées--mais à son discours redondant: mère de trois enfants, entre autres de Jeanne la Folle, obsédée par le "travail" qui consiste à s'adonner aux tâches ménagères, telles sont les principales données qui nous permettent de

repérer le personnage maternel.

Or, à ce je-mère conventionnel s'oppose une voix maternelle qui se déclare désœuvrée. Ainsi celle qui évoque le "placenta de [s]es enfants avortés" (PC106). Serait-elle Jeanne la Folle qui narre à la page 59?:

Alors, mon corps s'est mis à saigner. Ils ont dit qu'il faut l'opérer [...] Plusieurs jours après, tu m'as dit, les mains harassées, le corps déséparé, ma petite fille, tu ne pourras jamais avoir d'enfant. (PC59)

Remarquons en l'occurrence que la narratrice reste dans le vague quant à l'origine de son hospitalisation. Par conséquent, le lien que nous voulons établir entre le je-Jeanne de la page 59 et le je de la page 106 ne peut nullement sortir du cadre de l'éventuel. Nous ne devons pas en outre exclure la perspective que deux femmes plutôt qu'une confieraient leurs infortunes. Nous nous attarderons ensuite sur un passage de la page 86 qui renferme une plus grande complexité:

C'est la grande inondation, le fleuve a débordé. Plus rien ne peut guérir. C'est trop tard. Je nage pour traverser le fleuve avec mes enfants morts, combien sont-ils? Trois ou quatre, je ne sais plus [...] Ils sont là, trois ou quatre, entraînant mon corps avec eux. Ils m'ont fait une nacelle de roseau qu'ils guident comme une barque sur la rivière d'Or [...] Pourquoi s'obstinent-ils à guider mon berceau à la surface du présent que je ne peux vivre. (PC86)

Qui est cette mère aux prises avec les flots déchaînés? Nous pouvons certainement rapprocher son refus de vivre et le refus de "guérir" dont nous fait part très souvent Jeanne la Folle:

Pourquoi guérir. Le monde ne change pas. (PC18)
Je ne veux pas guérir. Cela s'appelle mourir.
(PC37, 66)
Mère, mère, je ne veux pas guérir. Je ne peux pas guérir. Je ne suis pas malade. (PC41)
Je ne veux pas guérir. Je ne veux pas rentrer.
Mère, laisse-moi partir. (PC100)

Vu la conformité de leurs sentiments, la narratrice de la page 86 et Jeanne la Folle désignent vraisemblablement la même

personne. Cependant, certaines questions restent à poser: la mention des "trois ou quatre enfants" constituerait-elle un autre point de repère essentiel? Ceux-ci ont-ils réellement appartenu au temps vécu du je-racontant ou font-ils partie d'un monde hallucinatoire? Or, si nous adhérons à la première option, pouvons-nous attester que la mère de ces enfants est bien Jeanne la Folle: nonobstant le fait que cette dernière se dit "stérile" à la page 48? Devrions-nous, par ailleurs, entrevoir une relation d'identité entre le je qui retrace sa traversée du fleuve et la mère des "enfants avortés" (PC106)? Mais cette scène macabre qui a pour décor la rivière d'Or ne s'offre-t-elle pas plutôt comme allégorie qui traduit l'interminable errance de la femme et le vide de son existence, destinée tragique qui unit par conséquent toutes les mères: celle de Jeanne la Folle, celle de l'enfant mort "un bel hiver", celle de l'enfant "étranglé", celle des "enfants avortés" (PC104, 105, 106), etc. Le je-mère de la page 86 devient ainsi le point de convergence d'un nombre illimité de sujets-femmes. Autrement dit, le texte renferme plusieurs figures maternelles auctoriales, d'autant plus difficiles à démasquer et à dénombrer que leurs discours s'imbriquent constamment.

Le personnage de la servante concourt également à la plurivalence déconcertante de l'instance narrative. L'absence d'indices onomastiques ou descriptifs entrave la démarche du lecteur qui aborde le problème suivant: Hyvrard met-elle en scène une seule ou plusieurs servantes? Toute étude approfondie ne peut en fait résoudre cette question. Un exposé sommaire des manifestations du je-servante confirmera notre opinion. Aux pages 32 et 34, une femme qui cherche à se faire engager comme domestique prend la parole:

On m'a dit, c'est là qu'il y a des Blancs qui viennent d'arriver. La grande maison là-bas tout au bord de la plage. (PC34)
Je viens pour m'embaucher [...] Lessive. Ménage. Cuisine. Logée nourrie deux cents francs. Mais si,

vous avez la place. Oui monsieur. Bien monsieur.
Là-bas, c'est la maison de la servante. (PC32)

Est-ce la même personne qui, à la page 35, donne à la maîtresse de maison un aperçu de ses aptitudes?:

Madame veut-elle une servante? Je sais cuisiner, laver, coudre et servir à table. Madame verra, je sais bien faire. (PC35)

Mais n'avons-nous pas en fait deux femmes distinctes? Puisque la première obtient l'emploi tandis que la dernière voit sa proposition rejetée:

Elle n'a pas voulu de moi. Pourquoi Madame a-t-elle honte de moi? Je sais si bien servir à table. La mère de Madame m'avait bien appris. (PC35)

De la lecture de ces phrases, nous pourrions certes inférer que la même servante présente sa requête deux fois, à des époques différentes: embauchée par les parents, elle est éconduite par la fille. Ce raisonnement peut certes influencer notre interprétation quant au je qui se plaint plus loin de l'attitude de ses employeurs:

Pourquoi ne veulent-ils pas que je serve le café dans la chambre à coucher? Pourquoi Madame ne veut-elle pas que je fasse le lit? Madame a honte de moi. Elle ne veut pas que je serve à table. (PC37-38)

Etant donné la réapparition de la locution verbale "avoir honte", il nous semble reconnaître l'un des tics langagiers de la narratrice précédente--"Pourquoi Madame a-t-elle honte de moi?", se demandait-elle à la page 35. Le je-servante se situerait ici au temps où elle travaillait au service de la "mère de Madame" (PC35). Cette hypothèse se rapporterait à une narration homodiégétique de type actoriel, la servante-narratrice rentrant dans la peau de la servante-actrice pour revivre momentanément ses expériences d'autrefois. Mais pourquoi ne pas conjecturer qu'elle se lamente auprès d'une autre maîtresse de maison? Ou même que les narratrices-servantes des pages 35 et 37 sont deux êtres différents? Concernant cette dernière supposition, le tic langagier signalé caractériserait non pas un individu mais un groupe

social.

Bien d'autres questions nous traversent l'esprit à propos du je-servante. Nous nous dispenserons toutefois de faire l'inventaire de ces questions, qui s'avérerait à la longue fastidieux dans la mesure où la fluctuance du "je" hyvrardien éveille une infinité de spéculations. Nous nous limiterons seulement à quelques considérations. Nous pouvons notamment nous interroger sur la relation entre, d'une part, la ou les narratrices que notre étude antérieure mettait en vedette, et d'autre part, la servante qui s'occupe de Jeanne la Folle; ou encore entre la "servante fatiguée au regard d'éternité" (PC37) et celle qui apporte le jus de prunes à la page 49; ou même entre celle qui "rest[e] trois jours dans la montagne à rechercher ses herbes" et la "négresse crucifiée dans un champ de cannes pour avoir volé la parure des Blancs" (PC50, 48). Devons-nous parler ici des interventions d'un même personnage-narrateur servante--certaines reflétant les désordres de l'imagination--ou concevoir, en revanche, une multiplicité de je-servantes? Les contradictions et les obscurités du texte nous empêchent, une nouvelle fois, de nous prononcer sans hésitations. Soulignons surtout le caractère général que revêt par endroits le je-servante et qui entretient l'ambiguïté d'ensemble, ainsi à la page 66:

Les Blancs parlent une langue que je ne connais pas
[...] Les Blancs m'ont pris mes terres et personne
ne pourra plus les traverser. Les Blancs m'ont pris
mes terres et rejetée au-delà de l'horizon. (PC66)

Ce je réunit à la fois l'individu et le collectif.

c. Confusion et rotation de l'instance narrative

Notre analyse contribue à faire ressortir une voix dominante, celle de Jeanne la Folle. Mais à cette pensée individuelle se juxtapose une pensée fusionnelle qui regroupe un nombre indéfinissable de voix féminines. D'où les nombreux changements de niveaux narratifs et par conséquent un récit de type intercalé: plusieurs narratrices, tantôt adultes tantôt

enfants, assumant à tour de rôle ou en même temps l'acte d'énonciation. Or l'écrivaine s'interdit généralement d'utiliser des verbes déclaratifs ou des subordonnées traditionnelles, tout indicateur qui éclairerait le passage d'une voix narrative à l'autre. Jeanne Hyvrard a plutôt recours à la technique cinématographique du "crossing-up". Aussi le lecteur et la lectrice peuvent-ils à grand-peine démêler les intrigues qui semblent trop souvent s'imbriquer. Certains éléments du discours peuvent certes remplir une fonction désignative et guider le lecteur et la lectrice dans leur effort de discerner les diverses couches narratives. Les indices sans doute les plus évidents se situent au niveau de la ponctuation et de la division en paragraphes. Le glissement d'un pronom à l'autre, très fréquent et quoique nourrissant à la fois l'ambiguïté du texte, peut aussi dénoncer la présence de narratrices différentes. Nous pouvons d'autre part identifier le sujet parlant d'après l'interlocuteur désigné. On reconnaît par exemple la mère dès qu'elle s'adresse à la "petite fille"¹³⁰. La narrataire "mère" nous renvoie inversement au je-narrateur-enfant Jeanne la Folle¹³¹. Quant au titre respectueux "Madame" ou "Monsieur", il démasque le discours du je-servante¹³².

Toutefois, les quelques points de repère que nous venons d'énumérer ne permettent pas de lever toutes les ambiguïtés du texte. L'auteure se plaît en fait à brouiller les frontières qui séparent les discours et les situations temporelles des narratrices enfants et adultes. Loin d'être figée, la narration hyvrardienne se caractérise ainsi par une confusion fréquente des instances et des discours. Plusieurs stratégies narratives fournissent à l'auteure le moyen de créer cette confusion: entre autres, les parallèles ou les ressemblances établis entre les personnages-narrateurs et le réseau des constructions répétitives. Pour citer un exemple, nous nous attarderons sur les propos ou les récits de Jeanne la Folle et de la servante. A maintes reprises, les paroles de l'une nous

renvoient à celles de l'autre. Nous vous rappelons à cet égard l'un des thèmes constants qui s'associe au personnage de Jeanne la Folle: celui du refus de guérir (PC40-41, 100). Or, il est frappant de noter que le verbe "guérir", qui fait partie du vocabulaire redondant de Jeanne la Folle, se rattache également aux énoncés répétitifs ou pseudo-répétitifs de l'esclave noire:

Je ne veux pas guérir. Cela s'appelle mourir. Je ne peux pas guérir. Les Blancs m'ont pris mes terres et personne ne pourra plus les traverser. (PC66)

La reprise du verbe "guérir" participe ainsi au phénomène d'imbrication des voix et des destinées blanches et noires. Elle explique encore la problématique de certains je-narrants, ainsi à la page 110: "Je ne veux pas guérir. Je ne libérerai jamais les terres qu'ils m'ont prises". Doit-on reconnaître, à travers cet être affligé, le personnage-enfant Jeanne la Folle qui rêve de récupérer les terres non moissonnées et qui lui sont interdites--les "champs" ou la "campagne" (PC41, 103)? Ou serait-ce plutôt le je-Jeanne la Folle qui, résolu à ne parler que "petit nègre", devient le porte-parole des écoliers martiniquais noirs et de leur désir de décoloniser leur pays (PC28)? Nous pourrions aussi envisager la thèse qu'un je-adulte s'exprime à la page 110: la domestique noire qui voudrait renverser l'ordre institué par les Blancs.

Nos observations font donc ressortir une organisation narrative qui gravite autour d'une juxtaposition ou contamination de plusieurs voix féminines et d'un agencement de plusieurs récits: traduisant ainsi un éclatement de la notion d'individu et la mouvance de la réalité subjective, symptômes de la condition marginale. De par le caractère variable et polyscopique de la narration, nous pouvons conclure que, loin d'être un point fixe localisable et un cliché psychologique, le "je" hyvvardien dérive vers l'anonymat comme pour répéter le même "je", comme pour raconter les mêmes histoires ou rapporter les même images et

les mêmes bribes de paroles en en multipliant infiniment les variantes. Ce "je" est de plus fragmenté par le recours parallèle du "elle", d'un "elle" qui s'avère d'ailleurs tout aussi flottant que le "je"; car le lecteur est parfois confronté à l'impossibilité d'affirmer si la troisième personne indique la présence d'un témoin oculaire ou si le sujet-percepteur n'est autre que l'observé lui-même. Pour illustrer ce point, citons deux extraits représentatifs:

Ils m'ont arrachée à toi, Mère l'Afrique. Ils m'ont déportée outre-raison [...]

Ils l'ont déportée outre-raison dans l'angoisse de l'absence de crépuscule. (PC30)

Je me jette par la fenêtre. Mais elle ne meurt pas [...]

Moi, j'ai sauté par la fenêtre. Quand le carême a ployé sous la tendresse de l'hiver-nage [...]

Elle s'est jetée par la fenêtre. (PC79)

Le focalisateur-narrateur est à son tour focalisé, comme l'indique le passage de la première à la troisième personnes. Étant donné la multiplicité des voix narrantes, nous ne pouvons pas ici soutenir que l'observant et l'observé ne font qu'un. Ce qui importe néanmoins, c'est de souligner le caractère pluriel de la perception qui provoque un grossissement de l'événement, partant du malaise qu'implique cet événement. Ce procédé très souvent pratiqué dans le roman contribue précisément à faire ressortir la fragmentation ontologique et le sentiment de dépossession ressentis par la collectivité féminine marginale. Mais en même temps, les techniques de dédoublement évoquées jusqu'ici permettent de représenter le je "femme et multiple, double dans la relation à l'autre femme, par la sororité, la solidarité"¹³³. Car si la carence nominative et le jeu pronominal reflètent l'absence de voix à laquelle est condamnée la multitude féminine, ils favorisent de même l'interchangeabilité des êtres et traduisent la suprématie du groupe ou la fusion solidaire. Ce faisant, le sujet représenté est extirpé du "monde des catégories où règnent des notions telles que l'identité, le genre, le singulier et le pluriel, l'âge, l'apparence

extérieure fondée sur la visagéité, la situation sociale"¹³⁴.

Rejoignant cette visée collective et non-conformiste, le je-narrant d'Hyvrard devient même androgyne, à la fois féminin et masculin, charriant la voix de toutes et de tous pour épouser plus globalement le point de vue de l'humanité souffrante:

Je suis les cheveux arrachés, les peaux brûlées,
les sexes cloués, les bras crucifiés, les yeux
crevés, les chairs meurtries. (PC57)

Je suis la mémoire du monde. (PC57)

Je suis la cellule des condamnés à mort. (PC75)

Notons surtout les segments répétitifs où le seul changement concerne le genre:

Ils m'ont vendu comme esclave. Et j'ai plu au
maître. Mais je n'ai plus ni désir ni ferveur [...]

Ils m'ont vendue comme esclave. (PC165)

Masculin et féminin fusionnent ainsi pour raconter une expérience identique, qui est celle de la dépossession. Le roman vise dès lors à réunir toutes les victimes de l'appareil des lois et des sanctions sociales: mères et filles, femmes blanches et noires, que la tyrannie patriarcale ou colonialiste réduit à la servitude; mais encore ceux, hommes et femmes, enfants et adultes, dont l'infirmité physique ou mentale, les caractéristiques socio-économiques ou ethniques, se trouvent injustement stigmatisées par les institutions. Or, cet objectif justifierait la folie de Jeanne: celle-ci, voix dominante dans Les Prunes de Cythère, serait privilégiée pour incarner de par sa propre marginalité la condition des reclus et des exclus de la société. La représentation des opprimés va jusqu'à inclure le non-être, les victimes potentielles, celles de l'au-delà, toutes celles écartées par la pensée rationnelle:

Ta matrice se resserre autour de moi, m'étouffe.
[...] Pourquoi m'empêches-tu de naître. (PC78)

L'auteur accorde ainsi la parole au fœtus, aux morts-nés, aux morts-vivants, aux sourdes et aux muettes, à toutes celles qui, comme la vieille amnésique des Prunes de Cythère, sont

"condamnée[s] au mouroir à perpétuité" (PC90), autrement dit au silence et à l'oubli. Or, en mettant en scène ces subjectivités, Hyvrard dépasse les limites imposées par la raison: elle ébranle la pré-conscience et l'inconscience des lecteurs et cherche à éveiller leurs "consciences anesthésiées" (PC9). Elle nous conduit ainsi à appréhender "l'anticipation d'une identité planétaire nouvelle"¹³⁵.

Autrement dit, le piège textuel et narratif des Prunes de Cythère illustre métaphoriquement la bataille linguistique et idéologique qui oppose l'enfant et l'être marginal d'une part, la masse totalitaire des "ils" et la parole patriarcale d'autre part. En évitant le sujet définitif, le texte hyvrardien concrétise de plus une rupture par rapport à la convention romanesque ou à la saisie catégorisante, offrant du monde et des êtres une vision polymorphe et changeante qui déroute la parole légiférante. Le je-narrant d'Hyvrard est en fait moins une voix qu'un cri collectif et son texte moins un récit qu'une parole rebelle. Se fondre dans les voix innombrables du refus pour mieux défier et couvrir la voix dominante, tel est le message essentiel que portent la parole enfantine et la structure romanesque des Prunes de Cythère.

Notre dernier chapitre nous a permis de faire ressortir la tentative enfantine de reconquérir le champ de la parole et de l'écriture. Les textes étudiés se construisent ainsi sur un décalage entre le langage et la page structurés de l'adulte et ceux anarchiques et marginaux de l'enfant. Cet écart est particulièrement évident dans Les Prunes de Cythère où la rotation et la confusion des instances et des perspectives narratives, auxquelles concourent celles des niveaux de langue, reflètent le combat entre l'enfant et l'adulte, entre le marginal et le normatif. Faire du purisme un bouclier contre les mots de l'autre ou dominer la parole institutionnelle en la parodiant, subir dès lors l'interdit, constituent pour le personnage enfant le moyen efficace

d'échapper à la mutilation linguistique. Dans son désir de déconstruire les vérités et les évidences de l'écriture conventionnelle et dans une tentative d'éteindre et de formuler ce que la norme adulte déclare inintelligible et inacceptable, l'enfant se plaît en outre à démonter l'énonciation traditionnelle et les rapports de force qu'elle implique. La rupture qu'il réalise entre le moi et l'autre, entre sa parole et le discours préconçu, s'inscrit ainsi dans la structure ou dans la trame du texte: la polarisation de la voix enfantine, la mouvance des points de vue, la circulation des instances, la polyphonie ou la négation de l'idée même de sujet sont autant de stratégies narratives qui s'offrent dans le roman comme paradigmes d'un effort de pulvériser la position souveraine du narrateur adulte normatif, d'abattre sa compétence et sa permanence.

Il s'agit avant tout de se créer et de se déclarer sujet autonome, ou même sujet anonyme dans le cas de Jeanne, de s'instaurer en maître du récit, en point de vue axial, pour marquer son refus d'être avalé par la voix normative et de périr dans l'étroitesse, pour récupérer son droit de vivre sa marginalité et son propre devenir: "j'ai compris que je n'étais pas toi", déclare Jeanne (PC224). Il s'agit à la limite d'écrire un roman désarticulé pour fuir le dire et le voir rigides de la société. Or, parallèlement à cette affirmation d'un moi qui exclut l'autre, s'établit étrangement un contact avec un double, non pas avec ce double despotique qui prône l'engloutissement dans le groupe institutionnalisé, mais plutôt le double de soi, le rapport au même qui gomme la relation maître-valet et qui célèbre la vision marginale d'une société sans classes et sans âges. Sont ainsi remis en question l'image de l'enfant comme celle du marginal, ainsi que leur statut au sein de la trame romanesque: à leur passivité traditionnelle se substituent dès lors les manifestations véhémentes et anarchiques de leurs voix intérieures.

"Si l'adulte dépasse l'enfant, l'enfant à sa
manière dépasse l'adulte"
Henri Wallon¹³⁶

Conclusion

Dans le cadre de notre étude, nous sommes partie d'un corpus de six romans de l'enfance, de France et du Québec, dont le réseau thématique et l'agencement structurel illustrent la crise profonde d'un jeune narrateur, partagé entre désir d'imitation et mépris de l'adulte. Ces six ouvrages, L'Avalée des avalés (1966) de Réjean Ducharme, Les Prunes de Cythère (1975) de Jeanne Hyvrard, L'Enfant et les hommes (1978) de Francis Bossus, Les Mensonges d'Isabelle (1983) de Gabrielle Poulin, Enfance (1983) de Nathalie Sarraute et Les Portes tournantes (1984) de Jacques Savoie, racontent plus particulièrement les déchirures ontologiques d'un enfant confronté à sa non-histoire et à une société fallacieuse ou corrompue qui lui impose des clichés castrateurs: celui-ci se voit en effet la proie des agressions verbales, parentales ou sociales, qui l'obligent à se soumettre à l'inertie et à l'ordre moral.

Dans les romans de Bossus et de Sarraute, nous notons à cet égard une prise de conscience de plus en plus aiguë d'une parole adulte mensongère. C'est par contre très tôt que les narratrices de Ducharme, d'Hyvrard et de Poulin ont le sentiment d'une force extérieure menaçante: à partir de la petite enfance dans l'optique bérénicienne, dès l'adoption pour Isabelle et depuis l'époque foetale dans le cas de Jeanne. Quant à Antoine, cette force extérieure menaçante, il la vit à travers le silence aliénant d'un père dont l'impossibilité de dire et de se dire concrétise l'action mutilatrice d'une société discriminante.

Or, face à la parole souveraine, voire terrorisante, de l'adulte normatif, le personnage enfant qui nous intéresse devient une conscience divisée qui oscille entre le social et le personnel, entre la représentation du monde qui s'effectue par l'imitation et la vision authentique de l'être rebelle, entre le faux adulte et le vrai enfantin. Cette attitude

ambivalente est d'ailleurs alimentée par celle de l'adulte qui tour à tour invite et se dérobe au rapprochement. Or, piégé entre ces deux pôles antagonistes, l'enfant manifeste le double effort de satisfaire un besoin d'autonomie et un désir d'adhésion ou d'acceptation.

C'est finalement vers l'adulte ou la collectivité marginales que se tourne l'enfant, pour pouvoir répondre aux deux exigences contradictoires qui l'oppressent: car il peut dès lors se réaliser dans le regard de l'autre sans courir le risque de se faire engloutir, puisque cet autre est aussi son double. Notons d'ailleurs que, chez Bossus et Savoie, la voix authentique et défiante de l'enfant et de la marginalité triomphe à la fin du roman, comme l'indiquent entre autres la survivance de la passion musicale qui unit grand-mère et petit-fils dans Les Portes tournantes et celle du jeu des bombes à eau dans L'Enfant et les hommes. En revanche, elle se trouve violée à travers le meurtre symbolique et final de Gloria dans l'oeuvre ducharmienne.

Pour l'enfant et les voix marginales qu'il rejoint et représente, il s'agit par ailleurs de déloger l'adulte normatif de sa position d'énonciation dominante, à la limite de "déplacer la parole" pour "faire une révolution"¹³⁷. Liant les voix qui vivent en marge de la Loi, les romanciers de notre corpus épousent dès lors un trajet narratif qui est affirmation d'une existence marginale, enfantine et adulte. Ce faisant, Ducharme, Hyvrard et Poulin produisent une sorte d'anti-discours, un texte qui fait fi des impérialismes langagiers, qui va dans tous les sens pour se rire du sens univoque et de la logique statique du discours dominant. Dans les enjeux mêmes de la pratique scripturaire, s'inscrit parallèlement l'émergence d'une logique autre: celle des contraires, qui déstabilise toutes les distinctions ou classifications pour projeter l'image des corps historiquement fragmentés. Autrement dit, les trois romanciers engendrent une écriture qui s'élabore dans les termes de la folie, d'une

certaine illisibilité qui se veut démarcation par rapport à l'idéologie et qui traduit le désir de rompre la chaîne verticale de dépendance sociale. Ils finissent par substituer à l'immatérialité de l'être opprimé une matérialité de mots, métaphore textuelle d'une nouvelle histoire: celle de tous ceux qui entendent dépasser définitivement l'impossibilité sociale d'exister et de se dire que des siècles de sédimentation, de soumission et d'ostracisme leur ont imposée. Écrire pour ces romanciers de l'après-60, c'est finalement penser en terme de répétition et de circularité, c'est concrétiser le désir de briser le mouvement linéaire d'une société hiérarchiquement organisée.

Dans le même ordre d'idées, Hyvrard, Poulin, Sarraute et Savoie privilégient les enchevêtrements des voix excentrées pour faire violence aux conversions et rendre possible un rapport du je au nous qui permet de briser l'isolement du sujet marginalisé. Une analyse de leurs romans, de leur composition multiforme et tournante, a précisément mis en relief certains procédés narratifs servant à représenter la dérive de l'enfant et de l'être ou de la collectivité marginaux du passé et du présent, ainsi que leur soif d'émancipation. Notre étude révèle du même coup le lien qui s'établit entre le texte et la quête d'une identité. Il s'agit pour certains de signifier, au niveau structurel et figuratif, une repossessioⁿ de soi à travers la prise de parole collective des voix que la tradition refoule dans les marécages de l'hors-scène, et d'inscrire cette nouvelle visibilité verbale sur l'axe d'une dénonciation: celle des mythes qui ont fait de ces voix des instances muettes. Il s'agit à la limite de produire une écriture qui insiste sur l'acte de son énonciation, qui se performe pour dire le simple droit de se performer, sans égards pour la logique de ce qui est énoncé. Au terme de notre étude narratologique, nous avons en fait démontré que les six narrateurs enfants, que ce soit Bérénice, Jeanne, le personnage de Bossus, Nathalie, Isabelle

ou Antoine, se définissent comme voix de mobilité afin de pulvériser la figure passive et mortifère que le mensonge social entend leur plaquer au visage.

L'étude des six romans de notre corpus nous a donc permis de dégager quelques dominantes qui, projetées sur l'ensemble des oeuvres de l'enfance de l'après-60, peuvent en définir les principales tendances thématiques et narratologiques. Tant de titres ont certes été écartés. Mais il s'agit non pas d'un parti pris ou d'une omission, mais d'une simple sélection dont le but est d'illustrer les lignes de force du roman de l'enfance à la première personne de cette deuxième moitié du XXe siècle, et plus particulièrement de l'enfant-narrateur porte-parole des voix étouffées. Or, afin d'offrir un portrait substantiel de la parole émergente et provocatrice qui s'exprime à travers la voix de cet enfant-narrateur, nous avons cru nécessaire de replacer celle-ci dans son contexte socio-historique. Ce faisant, nous avons fait ressortir la place signifiante de la voix enfantine au coeur de la problématique marginale qui préoccupe notre littérature actuelle. Ce survol socio-historique nous a conduit de surcroît à mettre en évidence que l'écriture et la parole enfantines d'aujourd'hui entendent se placer en dehors de la vérité et de la linéarité sociales que les littératures passées ont véhiculées. Nos chapitres deux et trois qui se consacrent à l'analyse thématique, linguistique et narratologique de notre corpus, ont plus particulièrement passé en revue quelques procédés narratifs dont fait appel le romancier de l'après-60 pour figurer la réalité oppressante de l'être ostracisé, en même temps que celle du narrateur enfant. Or, ces procédés révèlent le désir de rendre à l'être occulté une consistance sociale, de faire entendre le cri de son silence et de sa révolte. La narration enfantine sur laquelle nous nous sommes attardée participe dès lors, à travers la production d'une écriture de la marginalité, au désir d'une révolution sociale qui permettrait au sujet excentré de

trouver sa place dans le symbolique.

L'étude des stratégies narratives employées dans le roman de l'enfance de l'après-60 nous a conduit par ailleurs à délimiter quatre types narratifs qui s'associent au thème de la double prise de parole enfantine et marginale. Or, qu'il s'agisse du type ducharmien qui part à la reconquête du je à l'exclusion de l'autre, du type sarrautien qui met en scène une voix féminine à la recherche de sa propre enfance, de cette voix authentique du passé qui sert de tremplin à la libération de l'adulte, ou du type que Jacques Savoie privilégie dans ses Portes tournantes et qui consiste à placer la voix enfantine sur la trajectoire dédoublante de la voix marginalisée du passé et du présent, ou encore du type hyvrardien qui réalise une scission du sujet unifiant et raisonnable pour raconter l'histoire de la foule marginale, les romans qui font l'objet de notre analyse présentent une écriture et une organisation qui traduisent le besoin impérieux de se déplacer sur la courbe structurelle de la voix dominante, d'instituer un nouvel ordre qui célèbre l'inversion, voire la perversion et la profanation. Ils marquent l'intention de faire dévier tous les courants, de faire taire toutes les voix opprimantes, en privilégiant à travers une dynamique tensionnelle un dialogisme romanesque qui est en fait un monologue intérieur où l'enfant devient son propre objet, parlant à son propre double qui n'est autre que la fusion des voix marginales.

Les six narrateurs enfants racontent en fin de compte une nouvelle rencontre, non plus celle du je et de l'être social statique qui consacre la mort du soi, mais celle qui assure à travers le regard miroitant de la foule marginale la rencontre avec soi-même. Autrement dit, l'énonciation enfantine sur laquelle nous nous sommes penchée est celle qui, pour reprendre les termes d'Anne Cliche, traduit "une sorte de nécessité narrative" où se dire et à la limite "dire n'importe quoi", "ne peut aboutir qu'à dire vrai de soi"¹³⁸--qui passe

par le dire du vrai marginalisé. La narration enfantine se place ainsi sur l'axe d'une tension--qui s'observe au niveau thématique, à travers cette confrontation qui oppose enfant et adulte, individu et société, comme au niveau textuel--son but étant d'ébranler les assises de la position directrice de la voix dominante, d'empêcher le piège du miroir social normatif. La voix de l'enfant s'élève ainsi pour entamer une révolution linguistique et scripturale, qui se veut d'abord mouvement nihiliste puisque s'élevant à contre-courant et brisant les codes de la ritualisation conventionnelle, mais encore mouvement de jouissance et de transcendance car menant à la prise de conscience d'une existence, celle de la multitude condamnée à l'invisibilité sociale. C'est la voix de l'imaginaire, de l'au-delà incohérent, de l'"outre-raison" (PC12), qui déclare son droit de dire pour se libérer du sens et du destin qu'ont tracés les voix dominantes du passé et pour chanter le désordre originel.

Or, la représentation figurative de la dialectique enfant/adulte, marginalité/société normative que mettent en valeur ces ouvrages de l'enfance n'est-elle pas au fond symbolique d'un dilemme qui oppresse l'individu d'aujourd'hui, pris au piège entre la nostalgie d'un passé idyllique et la perspective d'un avenir autrement tragique? Les réseaux thématiques de dualité n'évoquent-ils pas une subjectivité contemporaine tiraillée entre le constat d'un échec ontologique et l'impulsion vitale, entre l'impossibilité de trouver un sens à la vie et la tentative d'ébaucher les paramètres d'une nouvelle existence? Le conflit entre les visions et les systèmes qui oppose adulte intégré et enfant révolté contribue d'ailleurs à brouiller les certitudes, à saper les fondements de la logique institué et parallèlement à dénoncer la déréliction de l'être que l'univers invertébré de notre siècle repousse vers les limites douloureuses d'un moi fragmenté ou pulvérisé. Nous aboutissons ainsi à une esthétique romanesque qui visent l'universel marginal d'abord,

l'universel désoeuvré ensuite. L'organisation conflictuelle des romans de l'enfance sélectionnés ne traduit-elle pas encore l'insatisfaction de l'écrivain écartelé par un monde de plus en plus dénaturant et qui ne produit que des enfants perdus, de l'artiste qui cherche à se retrancher dans l'univers enfantin face à l'impossibilité de dépasser sa propre aliénation physique, intellectuelle et langagière? Car si notre siècle accorde à l'enfant, comme à certains marginaux, le droit à la parole, il refuse encore de leur accorder celui d'être écoutés.

Nous proposons finalement de poursuivre cette réflexion sur les textes de la marginalité en reprenant le cheminement méthodologique adopté dans le cadre de cette thèse: cheminement qui combine l'examen d'une réalité socio-historique oppressante et le travail d'analyse thématique, linguistique et narratologique d'une revendication scripturale et littéraire qui se veut revendication d'une visibilité verbale. À partir de ce cadre méthodologique, nous pourrions effectivement aborder l'étude typologique d'autres romans contemporains de la marginalité--qu'elle soit féminine ou masculine, enfantine ou adulte, raciale ou mentale. Nous partirions à nouveau des textes qui rejoignent le type ducharmien, qui célèbrent pour ainsi dire une jouissance schizophrénique puisque se référant à une écriture et à une parole qui se coupent du monde afin de réaliser l'émancipation du sujet invisible, pour aboutir aux ouvrages qui épousent la structure narrative des Prunes de Cythère, structure qui se veut représentation d'une schizophrénie collective.

"Les villes sont détruites et les campagnes brûlées. Jusqu'aux mers qui ne se meuvent plus, lourdes de bateaux et de marins soudés par l'horreur d'une fin démoniaque. Je rampe, moignons à vifs, je me tords et je roule d'une douleur à l'autre. Je cherche l'enfant. J'ignore s'il est près ou loin de moi. Son ballon rebondit quelque part dans les fleurs. Je veux le toucher de mes plaies. Tout recommencera. Tu connais cet enfant qui, depuis des siècles, refuse d'abandonner son jeu. Chaque jour, le monde s'enroule autour de lui. Inlassable, il lance son ballon qui revient à l'aurore comme un soleil."

Francis Bossus (EH71-2)

Notes

1. Nathalie, p. 72.
2. Nous empruntons les termes d'Yvette Went-Daoust dans "Enfance...", p. 345.
3. Le Langage, p. 121, 65.
4. Nous citons ici Arnaud Rykner dans Nathalie, p. 26.
5. Ibid., p. 65.
6. Nous empruntons ces termes à Marina Yaguello dans Les Mots, p. 111.
7. p. 134.
8. La Meurtritude, p. 134.
9. Nous citons Jennifer Waelti-Walters dans "'Ils ont fait...'", p. 122.
10. Nous empruntons les termes à H       Cixous et al. dans La Venue, p. 31.
11. Le Langage, p. 149.
12. Nous citons Leduc-Park et nous reprenons ses arguments, p. 49.
13. Nathalie, p. 61.
14. Nous empruntons l'expression    Arnaud Rykner dans Sarraute, p. 32.
15. Nous citons Arnaud Rykner dans "Des tropismes...", p. 141.
16. "Ducharme...", p. 220.
17. p. 123.
18. Nous empruntons les termes d'Arnaud Rykner dans Nathalie, p. 30.
19. Nous citons Barbara Godard dans "'Je est un autre': Nicole Brossard au Canada anglais" (Hugues Corriveau et al., comps, "Traces...", p. 154).
20. Nous citons Diane Pavlovic dans "Ducharme...", p. 85.

21. "La Recherche...", p. 273.
22. Nous citons Myrianne Pavlovic dans "Du cryptogramme...", p. 97.
23. Nous citons Arnaud Rykner dans Nathalie, p. 48.
24. Nous citons Joseph Leif dans Le Langage, p. 50.
25. Nous citons Marina Yaguello dans Les Mots, p. 52.
26. Nous empruntons les termes de François Roustang dans "Comment...", p. 9.
27. Ibid. , p. 10.
28. L'Ironie, p. 252.
29. "Comment...", p. 9.
30. "Han...", p. 585.
31. Nous citons Michel Tournier dans Le Vent, p. 35.
32. Nous citons Bernard Dupriez dans "Ducharme...", p. 169.
33. "Ajar...", p. 59.
34. Réjean, p. 147.
35. L'Écologie, p. 117.
36. Nous empruntons ces termes à Alan Claydon, Nathalie, p. 32.
37. L'Enfant, p. 168.
38. Nous citons Mikkel Borch-Jacobsen dans "Bataille...", p. 28.
39. Nous empruntons la phrase à Mikkel Borch-Jacobsen dans "Bataille...", p. 28.
40. Nous citons Arnaud Rykner dans Nathalie, p. 47.
41. Nous citons Hélène Cixous dans "Le Sexe ou la tête?" (Jacqueline Aubenas et Françoise Collin, comps., Les Cahiers, p. 12).
42. Nous vous renvoyons ici à l'interprétation symbolique que Valérie Minogue nous offre de la scène des ciseaux: "The scissors Natacha plunges into the sofa pierce not only the

silky surface of the sofa but the firm surface of the words of prohibition [...] Similarly, the narrator, throughout the text, characteristically pierces the smooth surface of sentences and phrases to expose that 'matière anonyme comme la lymphe comme le sang' which is Sarraute's central concern in all her work" ("Les ciseaux que Natacha enfonce dans le canapé percent, avec la surface soyeuse du dossier, la surface dure des mots interdits [...] De la même façon, la narratrice perce, tout au long du texte, la surface lisse des phrases pour exposer la 'matière anonyme comme la lymphe, comme le sang'; là réside l'intérêt principal de l'oeuvre sarrautienne") ("Nathalie...", p. 212). Valérie Minogue cite dans ses propos un passage de Portrait d'un inconnu (p. 72).

43. Nous citons Louise Forsyth dans "Regards, reflets, reflux, réflexions - exploration de l'oeuvre de Nicole Brossard" (Hugues Corriveau et al., "Traces...", p. 18).

44. Les Petits, p. 46.

45. Les Mots, p. 32.

46. L'Avalée, p. 10, 15, 16, 17, 18, 33, 42, etc.

47. Les Mots, p. 34, 36.

48. Les Québécois, p. 46-47.

49. p. 7.

50. Nous citons Louise Cotnoir dans "Lecture tangentielle" (Hugues Corriveau et al., comps, "Traces...", p. 126).

51. Nous citons Marina Yaguello dans Les Mots, p. 66.

52. "La Révolution...", p. 670.

53. Les paroles de Nathalie Sarraute sont rapportées par Gaetan Brulotte dans "Tropismes...", p. 51.

54. Ibid., p. 51.

55. French, p. 65.

56. Nous empruntons le terme à Réjean Ducharme dans Les Enfantômes, p. 168.

57. Le Langage, p. 103, 104.

58. Oeuvres, p. 11.

59. L'Oeuvre, p. 18.

60. "Ludisme...", p. 299.
61. Le Contexte, p. 51.
62. La Révolution, p. 223-24.
63. Gaetan Brulotte explique que le "narrant" désigne "la voix spontanée et fugace de la sous-conversation, ce qui actualise le tropisme; ce que Sartre appelle, en gros, dans sa préface à Portrait d'un inconnu, le particulier"; quant au "surnarrant", il évoque "ce qui contrôle, surveille, représente l'apparence, le masque, le langage établi; ce que Sartre appelle le général" ("Le Gestuaire...", p. 41).
64. Nous citons Arnaud Rykner dans Nathalie, p. 21.
65. Nous citons Charles Bouton dans Le Développement, p.90.
66. p. 5.
67. Nous citons Marie-Louise Moreau et Marc Richelle dans L'Acquisition, p. 49.
68. Le Développement, p. 72.
69. Nous citons Charles Bouton dans Le Développement, p. 73.
70. L'Acquisition, p. 59-60.
71. Ibid., p. 56.
72. Nous vous renvoyons ici à Charles Bouton dans Le Développement, p. 114.
73. L'Acquisition, p. 99.
74. Le Langage, p. 118.
75. Nous citons Charles Bouton dans Le Développement, p. 153.
76. "Ducharme...", p. 170.
77. "Les petits cahiers d'écolier jetés dans la gueule des faussaires. Les petits cahiers de papier recouverts par le sable des dunes. Les petits cahiers quadrillés comme viatique pour quelle dérive" (PC13-14); "La mer s'effrite [...] La mer renverse sur elle ses propres mains. La mer s'effondre plutôt que les blockhaus qui les gardent. La mer furieuse se déchire elle-même plutôt que de faire mal" (PC14); "As-tu vu comme je suis une bonne mère. As-tu vu comme j'ai de l'autorité. As-tu vu comme moi et mon fils?" (PC16); "Pointe Simon. Pointe des Nègres. Pointe de la vierge" (PC65).

78. Nous citons Charles Bouton dans Le Développement, p. 114.
79. Ibid., p. 72.
80. Nous citons Arnaud rykner dans Nathalie, p. 31.
81. Nous citons Henri Wallon dans L'Évolution, p. 61.
82. Le Développement, p. 78.
83. p. 28. "Regarde ce que je fais. D'un seul mot je peux faire surgir des images de toutes sortes [...] Hérault... et je fais venir la maison de Tatie. Hérault... un héraut s'avance sur la route, vers le château fort... Héros... un officier en habit blanc... il crie, il s'élançe, ses hommes le suivent... Aire haut... on bat le blé sur un haut plateau, la menue paille vole, les ânes et les chevaux tournent... Erre haut... une cordée perdue dans la tempête de neige... et la fin R.O. Et crac, tout s'arrête. C'est comme un paquet de cartes qu'on a déployé et qu'on referme" (p. 36-37).
84. Nous citons Serge Brédart et Jean-Adolphe Rondal dans L'Analyse, p. 116.
85. Ibid., p. 116-17.
86. Le Langage, p. 80.
87. Ibid., p. 134.
88. Ibid., p. 81, 118.
89. Ibid., p. 81.
90. Joseph Leif précise que la dématérialisation du langage se fait à partir de douze à treize ans (Ibid., p. 128).
91. Nous citons Henri Wallon dans L'Évolution, p. 61.
92. "Aventure...", p. 8.
93. L'Évolution, p. 78.
94. Nous citons Henri Wallon dans L'Évolution, p. 93.
95. Nous vous renvoyons aux propos de Tzvetan Todorov dans Les Genres, p. 82-84.
96. Nous citons Henri Wallon dans L'Évolution, p. 69.
97. Nous citons Anne Elaine Cliche dans Le Désir, p. 15.

98. Nous empruntons les termes de Valérie Raoul dans "Discours...", p. 71.
99. Ibid., p. 71.
100. The Child, p. 53.
101. Nous citons Renée Leduc-Park dans Réjean, p. 16.
102. Ibid., p. 264.
103. Ibid., p. 264.
104. Nous vous renvoyons aux propos d'Odile Cazenave dans "Inscription...", p. 114.
105. "Prix..." , p. 16.
106. "Paroles...", p. 36-37.
107. Roland Barthes déclare à cet égard: "[...] je est l'auteur de deux actions différentes, séparées dans le temps: l'une consiste à vivre [...] l'autre consiste à écrire (se rappeler, raconter). Il y a [...] deux actants (l'actant est un personnage défini par ce qu'il fait, non par ce qu'il est): l'un agit, l'autre parle [...] comme les deux moitiés de l'androgynie platonicien, le narrateur et l'acteur courent l'un après l'autre, sans jamais se coïncider; cet écart s'appelle mauvaise foi [...]" (Sollers, p. 19-20). Bien des écrivains qui ont envisagé le projet autobiographique ont également saisi l'impossibilité à laquelle ils se heurtaient. Parmi eux, un Robbe-Grillet souligne: "Quand je parle de mon enfance, j'ai toujours l'angoissante sensation de raconter l'existence problématique et contestée qu'aurait vécue je ne sais quand, je ne sais où, quelqu'un d'autre dont le nom ressemblerait au mien, et peut-être aussi la figure, mais qui ne serait pas moi" (Angélique, p. 28).
108. Nous citons François-Olivier Rousseau dans "Une Enfance", p. 26.
109. Nous citons Philippe Lejeune dans "Paroles...", p. 23.
110. "Le Gestuaire...", p. 42.
111. "Enfance...", p. 340.
112. Nous citons Bruno Vercier dans "(Nouveau) Roman...", p. 165.
113. Nous citons Yvette Went-Daoust dans "Enfance...", p. 338.

114. Nous empruntons ces termes à Robert Viau dans "Jacques...", p. 49.
115. "Paroles... p. 29.
116. Nous citons Sabine Raffy dans Sarraute, p. 231.
117. Nous citons Françoise Van Roey-Roux dans "Enfance...", p. 279.
118. Nous citons Sabine Raffy dans Sarraute, p. 235.
119. "Paroles...", p. 36.
120. Nous citons quelques propos de Philippe Lejeune dans "Paroles...", p. 36.
121. Nous citons Gaetan Brulotte dans "Le Gestuaire...", p. 52.
122. Problèmes, p. 255-56.
123. Nous soulignons.
124. "Discours...", p. 68.
125. Ibid., p. 69.
126. "Romans", p. 345.
127. Nous citons Michel Laurin dans "Les Portes...", p. 27.
128. La société normative ne réussira pas en effet à "tu[er]" la pianiste puisque c'est la musique de Céleste qui permettra de briser le silence qui sépare les générations.
129. "Les Portes...", p. 3-4.
130. PC39, 48, 75, etc.
131. PC25, 72, 73, etc.
132. PC32, 35, 38, etc.
133. Nous citons Louise Dupré dans "Les Utopies du réel" (Hugue, Corriveau et al., comps., "Traces...", p. 84-85).
134. Nous citons ici Gaetan Brulotte dans "Le Gestuaire...", p. 45.
135. "La Contrelangue", p. 38.

136. L'Évolution, p. 15.

137. Nous empruntons les termes de Roland Barthes dans Critique, p. 45.

138. Le Désir, p. 45.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires:

- Bossus, Francis. L'Enfant et les hommes. Montréal: Pierre Tisseyre, 1978.
- Ducharme, Réjean. L'Avalée des avalés. Paris: Gallimard, 1966.
- Hyvrard, Jeanne. Les Prunes de Cythère. Paris: Minuit, 1975.
- Poulin, Gabrielle. Les Mensonges d'Isabelle. Montréal: Québec/Amérique, 1983.
- Sarraute, Nathalie. Enfance. Paris: Gallimard, 1983.
- Savoie, Jacques. Les Portes tournantes. 1984. Montréal: Boréal, 1990.

Sources secondaires ou théoriques:

- Abensour, Léon. La Femme et le féminisme avant la Révolution. Genève: Slatkine-Megariotis, 1977.
- Adams, D.J. La Femme dans les contes et les romans de Voltaire. Paris: A.G. Nizet, 1974.
- Albistur, Maïté. Histoire du féminisme français. Paris: des Femmes, 1977. 2 vols.
- Andersen, Marguerite et Christine Klein-Lataud, comps. Paroles rebelles. Montréal: Remue-ménage, 1992.
- Andrès, Bernard. Écrire le Québec: de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des Lettres. Montréal: XYZ, 1990.
- Arcand, Richard. Figures et jeux de mots. Beloeil (Québec): La Lignée, 1991.
- Ariès, Philippe. Histoire des populations françaises et de leurs attitudes devant la vie depuis le XVIIIe siècle. Paris: Seuil, 1971.
- . L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime. Paris: Seuil, 1973.

- Aubenas, Jacqueline et Françoise Collin, comps. Les Cahiers du Grif: Elles con-sonnent. Femmes et langages II 13 (1976): 5-56.
- . Les Cahiers du Grif: Parlez-vous française? Femmes et langages I 12 (1976): 3-9.
- Auger, Geneviève et Raymonde Lamothe. De la poêle à frire à la ligne de feu: La vie quotidienne des Québécoises pendant la guerre '39'-45. Montréal: Boréal Express, 1981.
- Badinter, Élisabeth. Qu'est-ce qu'une femme? Paris: P.O.L., 1989.
- Bal, Mieke. "Narration et focalisation: Pour une théorie des instances du récit." Poétique 29 (1977): 107-27.
- . Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans). Paris: Klincksieck, 1977.
- Barrière, Pierre. La Vie intellectuelle en France du XVI^e siècle à l'époque contemporaine. Paris: Albin Michel, 1961.
- Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits." Communications 8 (1966): 1-27.
- . Le Degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1953.
- . Mythologies. Paris: Seuil, 1957.
- . Sollers écrivain. Paris: Seuil, 1979.
- Bassim, Tamara. La Femme dans l'oeuvre de Baudelaire. Neuchâtel: La Baconnière, 1974.
- Beauvoir, Simone de. Le Deuxième sexe. Paris: Gallimard, 1949.
- Beguin, Albert. Bernanos par lui-même. Paris: Seuil, 1957.
- Belle-Isle, Francine. "Autobiographie et analyse: là où le rêve prend corps." Études littéraires 17. 2 (1984): 371-80.
- Benmusa, Simone. "Les Paroles vives." L'Arc 95 (1984): 76-82.
- Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1966. 2 vols.

- Benveniste, Emile, et al. Problèmes du langage. Paris: Gallimard, 1966.
- Björling, Fiona. "Child Narrator and Adult Author: The Narrative Dichotomy in Karel Poláček's Bylo nás pet." Scando-Slavica 29 (1983): 5-19.
- Bloch-Michel, Jean. Le Présent de l'indicatif: Essai sur le nouveau roman. 1963. Paris: Gallimard, 1973.
- Bogumil, Sieghild. "Poésie et violence: T. Dorst, H. Muller, J. Genet." Revue d'histoire du théâtre 38. 1 (1986): 20-38.
- Booth, Wayne. "Distance et point de vue: Essai de classification." Poétique 4 (1970): 511-24.
- Borch-Jacobsen, Mikkel. "Bataille et le rire de l'être." Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères 44. 488-89 (1988): 16-40.
- Bournet, (l'Abbé) Léon. La Querelle janséniste. Paris: Pierre Téqui, 1924.
- Bourneuf, Roland et Réal Ouellet. L'Univers du roman. Paris: PUF, 1972.
- Bouton, Charles P. Le Développement du langage: aspects normaux et pathologiques. Paris: U.N.E.S.C.O., 1976.
- Boyer, Raymond. Les Crimes et les châtiments au Canada français du XVIIe au XXe siècle. Montréal: Le Cercle du livre de France, 1966.
- Brédart, Serge et Jean-Adolphe Rondal. L'Analyse du langage chez l'enfant: Les activités métalinguistiques. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1982.
- Cazauran, Nicole. L'Heptaméron de Marguerite de Navarre. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1976.
- Cazenave, Odile. "Inscription de la folie et de l'irrationnel dans les textes de femmes." Revue francophone de Louisiane: Conseil International d'Études Francophones 7.2 (1986): 107-29.
- Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc. La Venue à l'écriture. Paris: 10/18, 1977.
- Corriveau, Hugues, et al., comps. "Traces: Écriture de Nicole Brossard." La Nouvelle barre du jour 118-9 (1980): 9-201.

- Côté, Paul Raymond. "Kamouraska ou l'influence d'une tradition." The French Review 63.1 (1989): 99-110.
- Coveney, Peter. The Image of Childhood. 1957. Baltimore: Penguin Books, 1967.
- Czyba, Lucette. Mythes et idéologies de la femme dans les romans de Flaubert. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1983.
- Dällenbach, Lucien. Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- Demougin, Jacques, ed. Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères anciennes et modernes. Paris: Librairie Larousse, 1985.
- Denoit, Nicole. "La Notion de grotesque dans Le Neveu de Rameau." 527-39 in Landy-Houillon, Isabelle et Maurice Menard, comps. Burlesque et formes parodiques: Actes du Colloque de l'Université du Maine, Le Mans (du 4 au 7 déc. 1986). Paris/Seattle/Tuebingen: Papers on French Seventeenth Century Literature/Biblio 17, 1987.
- Duby, Georges et Michelle Perrot, comps. Histoire des femmes en occident. Vols 3 et 5. Paris: Plon, 1991 et 1992. 5 vols.
- Ducrot, Oswald. Dire et ne pas dire: Principes de sémantique linguistique. Paris: Hermann, 1972.
- Dufault, Roseanna. "Personal and Political Childhood in Quebec: Analogies for Identity." 63-9 in Myers, Eunice et Ginette Adamson, eds. Continental, Latin-American and Francophone Women Writers: Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature, 1984-1985. New York: University Press of America, 1987.
- Dumais, Monique et Marie-Andrée Roy, comps. Souffles de femmes: Lectures féministes de la religion. Montréal: Paulines, 1989.
- Dumont, Micheline, et al. L'Histoire des femmes depuis quatre siècles. Montréal: Les Quinze, 1982.
- Dupré, Louise. Stratégies du vertige. Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret. Montréal: Remue-Méange, 1989.
- Escarpit, Denise. La Littérature d'enfance et de jeunesse. Paris: PUF, 1981.

- Falardeau, Jean Charles. "L'Évolution du héros dans le roman québécois." 235-66 in Littérature canadienne-française: Conférences J.A. de Séve 1-10. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1969.
- Flahault, François. La Parole intermédiaire. Paris: Seuil, 1978.
- Friedmann, Joë. "Han d'Islande, genèse du rire grotesque hugolien." 573-85 in Landy-Houillon, Isabelle et Maurice Menard, comps. Burlesque et formes parodiques: Actes du Colloque de l'Université du Maine, Le Mans (du 4 au 7 déc. 1986). Paris/Seattle/Tuebingen: Papers on French Seventeenth Century Literature/Biblio 17, 1987.
- Gagnon, Madeleine. "Amour parallèle." Autobiographie L. fiction. Montréal: VLB, 1982.
- Gay, Michel et Jean-Yves Colette. "La Nouvelle écriture." La Nouvelle barre du jour 90-1 (1980): 55-69.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, 1972.
- . "Frontières du récit." Communications 8 (1966): 152-63.
- . Nouveau discours du récit. Paris: Seuil, 1983.
- Genuist, Monique. "Coordonnées, temps, espace, en poésie québécoise." Études canadiennes 16 (1984): 49-58.
- . "La Littérature féministe au Québec." Plurial 2 (1992): 17-25.
- Germain, Claude. La Notion de situation linguistique. Ottawa: Université d'Ottawa, 1973.
- Giguère, Roland. L'Âge de la parole. Montréal: L'Hexagone, 1965.
- Gouanvic, Jean-Marc. "Temps et espace en science-fiction: le même et l'autre." Les Cahiers de l'APFUCC III 2 (1990).
- Grace, Sherrill E. "Duality and Series: Forms of the Canadian Imagination." Canadian Review of Comparative Literature 7 (1980): 438-51.
- Hajdukowski-Ahmed, Maroussia. "La Sorcière dans le texte (québécois) au féminin." French Review 58.2 (1984): 260-68.
- Hél in-Koss, Suzanne. "Le Discours textuel du rire dans Salambô de Flaubert." Symposium: a Quarterly Journal in

Modern Foreign Literatures 39. 3 (1985): 177-94.

- Herrmann, Claudine. Les Voleuses de langue. Paris: Des femmes, 1976.
- Hester Claudie F. et al. Initiation à la culture française. New York: Harper & Row, 1977.
- Ionescu, Mariana. "Le non-dit dans La Maison Trestler." 1-11 in Michel-Mansour, Thérèse et al., comps. Le Non-dit dans la littérature. Toronto: GFA, 1991.
- Irigaray, Luce. Parler n'est jamais neutre. Paris: Minuit, 1985.
- Jardine, Alice A. Gynesis: Configurations of Woman and Modernity. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.
- Julien, Claude. "Un rire à l'odeur de soufre: le burlesque dans la fiction noire américaine." 39-58 in Landy-Houillon, Isabelle et Maurice Menard, comps. Burlesque et formes parodiques : Actes du colloque de l'Université du Maine, Le Mans (du 4 au 7 déc. 1986). Paris/Seattle/Tuebingen: Papers on French Seventeenth Century Literature/Biblio 17, 1987.
- Klein-Lataud, Christine. Précis des figures de style. Toronto: GREF, 1991.
- Kremer-Marietti, Angèle. "Est-ce que... l'écriture est violence?" 11-22 in Bessière, Jean. Mythologies de l'écriture: Champs critiques. Paris: PUF, 1990.
- Kristeva, Julia. La Révolution du langage poétique. Paris: Seuil, 1974.
- Lacan, Jacques. Écrits I. Paris: Seuil, 1966.
- Lacelle, Elizabeth J., ed. La Femme et la religion au Canada français: Un fait socio-culturel, perspectives et prospectives.... Montréal: Bellarmin, 1979.
- Lalande, Bernard. "Ajar: pour une lecture de La Vie devant soi." Le Français dans le monde 158 (1981): 37-59.
- Lamy, Suzanne. D'elles. Montréal: L'Hexagone, 1979.
- . Quand je lis je m'invente. Montréal: L'Hexagone, 1984.
- . Textes: Écrits et témoignages. Montréal: L'Hexagone, 1990.

- Lannes, Xavier. L'Immigration en France depuis 1945. La Haye: Martinus Nijhoff, 1953.
- Lathuillière, Roger. La Préciosité: Étude historique et linguistique. V.1. Paris: Droz, 1966.
- Leif, Joseph. Le Langage: Nature et acquisition. Paris: ESF, 1981.
- Lévy-Bruhl, Lucien. Lettres inédites de John Stuart Mill à Auguste Comte. Paris: Félix Alcan, 1899.
- Lhomme, Marie-François. Les Femmes écrivains: Oeuvres choisies. Paris: Librairie de l'Art, 19--.
- Linteau, Paul-André et al. Histoire du Québec contemporain: Le Québec depuis 1930. 4e éd. Montréal: Boréal, 1986.
- Lintvelt, Jaap. Essai de typologie narrative. Le point de vue. Paris: José Corti, 1981.
- MacInnes, John W. "Essential Laughter: Baudelaire's De L'Essence du rire." French Forum 12. 1 (1987): 55-64.
- Mathias, Bernard. "Biographie d'une autobiographie." French Literature Series 12 (1985): 1-8.
- May, Georges. L'Autobiographie. Paris: PUF, 1979.
- Mead, Margaret et Martha Wolfenstein. Childhood in Contemporary Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1955.
- Memmi, Albert. L'Homme dominé. Paris: Gallimard, 1968.
- Ménard, Maurice. "Une Esthétique du rire: Balzac et l'arabesque comique." L'Année balzacienne 2 (1981): 139-68.
- Millett, Kate. La Politique du mâle. Trad. Elisabeth Gille. 1969. Paris: Stock, 1971.
- Moreau, Marie-Louise et Marc Richelle. L'Acquisition du langage. 4e éd. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1981.
- Moritomo, Tatsuo. Fonctions du rire dans le théâtre français contemporain. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1984.
- Musarra-Schroder, Ulla. Le Roman-mémoires moderne: Pour une typologie du récit à la première personne. Amsterdam: Holland University Press, 1981.

- Nancy, Jean-Luc. "Le Rire, la présence." Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères 44. 488-89 (1988): 41-60.
- Nepveu, Pierre. L'Écologie du réel: Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. Montréal: Boréal, 1988.
- Ory, Pascal et Jean-François Sirinelli. Les Intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours. Paris: Armand Colin, 1986.
- Paradis, Suzanne. Femme fictive: Femme réelle. Ottawa: Garneau, 1966.
- Piaget, Jean. La Naissance de l'intelligence chez l'enfant. Paris: Delachaux et Niestlé S.A., 1977.
- Picoche, Jacqueline. "Le Champ sémantique du verbe "rire"." 9-14 in Landy-Houillon, Isabelle et Maurice Menard, comps. Burlesque et formes parodiques: Actes du Colloque de l'Université du Maine, le Mans (du 4 au 7 déc. 1986). Paris/Seattle/Tuebingen: Papers on French Seventeen Century Literature/Biblio 17, 1987.
- Postman, Neil. The Disappearance of Childhood. New York: Delacorte Press, 1982.
- Priollaud, Nicole, comp. La Femme au 19e siècle. Paris: Liana Levi, 1983.
- Queffélec, Lise. "La Révolution dans la littérature: Figuration de la violence dans le roman de l'avant à l'après 1789: Sade, Rétif, Dumas." Revue d'histoire littéraire de la France 90. 4-5 (1990): 663-78.
- Quigley, Theresia. The Child Hero in the Canadian Novel. Toronto: NC Press Limited, 1991.
- Raim, Anne Marmot. La Communication non-verbale chez Maupassant. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1986.
- Raoul, Valérie. "Discours du je féminin imaginaire: les femmes intimistes dans le roman français." Atlantis 10 2 (1985): 66-73.
- Rey, Alain. Théorie du signe et du sens: Lectures II. Paris: Klincksieck, 1976.
- Rey, Pierre-Louis. La Femme: De la belle Hélène au mouvement de libération des femmes. Paris: Bordas, 1972.

- Ricouard, Janine. "La Violence dans la mère durassienne." 29-37 in Myers, Eunice et Ginette Adamson, eds. Continental, Latin-American and Francophone Women Writers: Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature (1984-1985). Lanham/New York/London: University Press of America, 1987.
- Rioux, Marcel. Les Québécois. Paris: Seuil, 1974.
- Robidoux, Réjean et André Renaud. Le Roman canadien-français du vingtième siècle. Ottawa: L'Université d'Ottawa, 1966.
- Roussel, Brigitte. "L'Émergence de la dissimulation dans Les Nuits de l'Underground." 189-97 in Myers, Eunice et Ginette Adamson, eds. Continental, Latin-American and Francophone Women Writers: Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature (1984-1985). Lanham/New York/London: University Press of America, 1987.
- Rousset, Jean. Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman. Paris: José Corti, 1973.
- Roustang, François. "Comment faire rire un paranoïaque?" Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères 44. 488-89 (1988): 5-15.
- Sarde, Michèle. Regards sur les Françaises: Xe siècle - XXe siècle. Paris: Stock, 1983.
- Schaeffer, Jean-Marie. "Du texte au genre". Théorie des genres. Janv. 1986: 179-205.
- Schwartz-Bart, Simone. "Pluie et vent sur Télumée Miracle." 155-63 in Myers, Eunice et Ginette Adamson, eds. Continental, Latin-American and Francophone Women Writers: Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature (1984-1985). Lanham/New York/London: University Press of America, 1987.
- Shogt, Henri G. Sémantique synchronique: synonymie, homonymie, polysémie. Toronto/Buffalo: University of Toronto Press, 1976.
- Spriet, Pierre. "Frye et la théorie des genres". Théorie des genres et communication 25 (1978): 43-68.
- Starobinski, Jean. "Le Style de l'autobiographie." Poétique 3 (1970): 257-65.

- Taveneaux, René. Jansénisme et politique. Paris: Armand Colin, 1965.
- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.
- . Les Genres du discours. Paris: Seuil, 1978.
- Tougas, Gérard. "Situation de la littérature canadienne-française." 1-52 in Littérature canadienne-française: Conférences J.A. de Sève 1-10. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1969.
- Tournier, Michel. Le Vent paraclet. Paris: Gallimard, 1977.
- . Le Vol du vampire. Paris: Mercure de France, 1982.
- Urbas, Jeannette. From Thirty Acres to Modern Times: The Story of French-Canadian Literature. Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1976.
- Van Rossum-Guyam, Françoise. "Point de vue ou perspective narrative: Théories et concepts critiques." Poétique 4 (1970): 476-97.
- Verthuy, Mair, comp. L'Espace-temps dans la littérature. 1989. Victoria: APFUC et les auteur-e-s, University of Victoria, 1990.
- Virmaux, Alain. "Artaud et la violence." Europe: Revue littéraire mensuelle 667-68 (1984): 33-47.
- Waelti-Walters, Jennifer et Steven C. Hause. Feminisms of the Belle Époque: A Historical and Literary Anthology. Trad. Jette Kjaer et al. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1994.
- Wallon, Henri. L'Évolution psychologique de l'enfant. Paris: Armand Colin, 1968.
- Winn, Colette H. "Rire et angoisse dans L'Heptaméron." Rocky Mountain Review of Language and Literature 41. 1-2 (1987): 51-64.
- Wyczynski, Paul, et al. Le Roman canadien-français. Vol. 3. 3e éd. Ottawa: Fides, 1977.
- Yaguello, Marina. Les Mots et les femmes. Paris: Payot, 1979.

Oeuvres secondaires

- Ajar, Émile. La Vie devant soi. Paris: Mercure de France, 1975.
- Amyot, Geneviève. L'Absent aigu. Montréal: Quinze, 1976.
- Anne-Marie. La Nuit si longue. Montréal: Cercle du Livre de France, 1960.
- Baudelaire, Charles. Curiosités esthétiques. 1869. Lausanne: L'Oeil, 1956.
- Beauvoir, Simone. Le Deuxième sexe. Paris: Gallimard, 1949. 2 vols.
- Bersianik, Louky. L'Euquélienne. Montréal: La Presse, 1976.
- Blais, Marie-Claire. Tête Blanche. 1960. Ottawa: L'Homme, 1969.
- . Une saison dans la vie d'Emmanuel. 1965. Montréal: Le Jour, 1965. Montréal: Alain Stanké, 1980.
- Bosco, Monique. Les Infusoires. Montréal: HMH, 1965.
- Brossard, Nicole. Double impression: Poèmes et textes 1967-1984. Montréal: L'Hexagone, 1984.
- . French Kiss. 1974. Montréal: Les Quinze, 1980.
- . L'Amèr ou le chapitre effrité. Montréal: Les Quinze, 1977.
- Cardinal, Marie. Les Mots pour le dire. Paris: Bernard Grasset, 1975.
- Carrier, Roch. Les Enfants du bonhomme dans la lune. Montréal: Stanke, 1978. Montréal: Stanké, 1979.
- Chamberland, Paul. Émergence de l'adulthood. Montréal: Jean Basile, 1981.
- . Le Prince de Sexamour. Montréal: L'Hexagone, 1976.
- Conan, Laure (Félicité Angers). Angéline de Montbrun. 1884. Montréal: Fides, 1967. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1990.
- Cotnoir, Louise. Les Rendez-vous par correspondance suivi de Les Prénoms. Montréal: Remue-Ménage, 1984.

- Chrétien de Troyes. Erec et Énide. Trad. René Louis. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1954.
- . Le Chevalier au Lion - Erec et Énide. Ed. André Mary. Paris: Gallimard, 1944.
- . Le Chevalier de la charrette ou Lancelot. Ed. Jean Frappier. Paris: Librairie Honoré Champion, 1962.
- Corneille, Pierre. La Veuve. 1634. Ed. Mario Roques et Marion Lièvre. Genève: Droz, 1954.
- . Théâtre complet. Ed. Roger Caillois. Paris: Gallimard, 1950.
- Desjardins, Marie-Catherine (Madame de Villeglé). Lettres et billets galants. Ed. Micheline Guénin. Limoges: Publi-Centre, 1975.
- Diderot, Denis. La Religieuse. 1796. Paris: Librairie Générale Française, 1972.
- Gagnon, Madeleine. Lueur: Roman archéologique. Montréal: VLB, 1979.
- Giguère, Roland. L'Âge de la parole: Poèmes 1949-1960. Ottawa: L'Hexagone, 1965.
- Guiette, Robert, ed. Fabliaux et contes. Paris: Stock, 1981.
- Guilleragues (Gabriel de Lavergne, sieur de). Chansons et bons mots - Valentins - Lettres portugaises. Eds. Frédéric Deloffre et Jacques Rougeot. Genève: Droz, 1972.
- Hébert, Anne. Kamouraska. Paris: Seuil, 1970.
- . Le Torrent. 1963. Montréal: HMH, 1973.
- . Poèmes. Paris: Seuil, 1960.
- Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. 1914. Paris: Bernard Grasset, 1954.
- Hugo, Victor. Les Chansons des rues et des bois. Paris: J. Hetzel, 1865.
- . Les Misérables. 1862. Ed. Maurice Allem. Paris: Librairie Gallimard, 1951.
- Irigaray, Luce. Ce sexe qui n'en est pas un. Paris: Minuit, 1977.

- Jasmin, Claude. Délivrez-nous du mal. Ottawa: À la page, 1961.
- Laclos, Choderlos de. Oeuvres complètes. Ed. Laurent Versini. Paris: Gallimard, 1979.
- La Fontaine, Jean de. Oeuvres complètes. 1668. Ed. René Groos et Jacques Schiffrin. Paris: Gallimard, 1954.
- . Oeuvres complètes (Oeuvres diverses II). Ed. Pierre Clarac. Paris: Gallimard, 1958.
- Lemelin, Roger. Les Plouffe. 1948. Montréal: Stanké, 1973.
- Locke, John. Some Thoughts concerning Education. 1693. Eds. John W. et Jean S. Yolton. 1989. New York: Oxford University Press, 1990.
- Louis, René, ed. Tristan et Iseult. Paris: Librairie Générale Française, 1972.
- Maheux-Forcier, Louise. Amadou. Montréal: Cercle du Livre de France, 1963.
- Maillet, Andrée. Les Remparts de Québec. Montréal: Du Jour, 1964.
- Manoll, Michel, ed. Tristan et Yseult. Paris: G.P., 1971. Paris: Jean Picollec, 1980.
- Mansion, J.E., ed. Fabliaux et contes du moyen âge. Boston: D.C. Heath, 1914.
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit). Le Malade imaginaire. 1673. Ed. Pierre Valde. Paris: Seuil, 1964.
- . Les Femmes savantes. 1672. Ed. Jean Pécher et André Galan. Paris: Librairie Larousse, 1933.
- Montaigne, Michel Eyquem de. Essais. 1580. Ed. Albert Thibaudet. Paris: Librairie Gallimard, 1950.
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat. De l'esprit des lois: défense de l'esprit des lois. V. 1. 1748. Paris: Ernest Flammarion, 1914.
- . Lettres persanes. 1721. Paris: Gallimard, 1973.
- Montherlant, Henry Millon de. Carnets: Années 1930 à 1944. 9e éd. Paris: Librairie Gallimard, 1957.
- Navarre Marguerite de. L'Heptaméron. Paris: Garnier, 1967.

- Nelligan, Émile. Poesies complètes: 1896-1899. Ed. Jean Yves Collette. Montréal: Fides, 1989.
- O'Connor, A. Condorcet et M.F. Arago, ed. Oeuvres de Condorcet. V.9. Paris: Firmin Didot Frères, 1847. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann, 1968.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. La Maison Trestler ou le 8e jour d'Amérique. Montréal: Québec/Amérique, 1984.
- Platon. Oeuvres complètes. Trad. M.-J. Moreau. V.1. Paris: Gallimard, 1950.
- Poulain de la Barre, François. De l'égalité des deux sexes. 1673. Librairie Arthème Fayard, 1984.
- Racine, Jean. Phèdre. 1677. Ed. Jean-Louis Barrault. Paris: Seuil, 1946.
- Régnier-Bohler, Danielle, ed. Le Coeur mangé: Récits érotiques et courtois des XIIe et XIIIe siècles. Paris: Stock, 1979.
- Ringuet (Philippe Panneton). Trente Arpents. 1938. Ed. Flammarion. Montréal: Fides, 1967.
- Robbe-Grillet. Angélique ou l'enchantement. Paris: Minuit, 1987.
- Rochefort, Christiane. La Porte du fond. Paris: Bernard Grasset, 1988.
- . Les Petits enfants du siècle. Paris: Bernard Grasset, 1961.
- . Les Stances à Sophie. Paris: Bernard Grasset, 1963.
- . Printemps au parking. Paris: Bernard Grasset, 1969.
- Rousseau, Jean-Jacques. Discours sur les Sciences et les Arts. 1750. Ed. George R. Havens. New York: The Modern Language Association of America, 1946.
- . Émile ou de l'éducation. 1762. Ed. Michel Launay. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- . Oeuvres complètes. Ed. Bernard Gagnebin. V 4. Paris: Gallimard, 1969.
- Roy, Gabrielle. La Route d'Altamont. 1966. Montréal: HMH, 1969.

- . Rue Deschambault. 1955. Montréal: Alain Stanké, 1980.
- Saint-Denys-Garneau. Oeuvres. Ed. Jacques Brault et Benoît Lacroix. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1971.
- . Poésies complètes. Ottawa: Fides, 1949.
- Sand, George. Nanon. 1872. Meylan: De l'Aurore, 1987.
- Sartre, Jean-Paul. L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique. Paris: Gallimard, 1943.
- Savard, Félix-Antoine. Menaud, maître-draveur. 1937. Montréal: La Bibliothèque Québécoise, 1990.
- Savary, Charlotte. Et la Lumière Fut. Montréal: Institut du Québec, 1951.
- Théoret, France. Nous parlerons comme on écrit. Montréal: Les Herbes Rouges, 1982.
- . Une voix pour Odile. Montréal, Les Herbes Rouges, 1978.
- Tremblay, Michel. La Grosse femme d'à côté est enceinte. Ottawa: Leméac, 1978, p. 302.
- Vallès, Jules. L'Enfant. 1879-86. Paris: Presses Pocket, 1990.
- Verlaine, Paul. Oeuvres poétiques. Ed. Jacques Robichez. Paris: Garnier Frères, 1969.
- Villemaire, Yolande. La Vie en prose. Montréal: Les Herbes Rouges, 1980.
- Voltaire. Dictionnaire philosophique. 1764. Ed. Raymond Naves. Paris: Garnier Frères, 1961.

Francis Bossus

Romans

- Bossus, Francis. Beautricourt. Ottawa: Le Cercle du Livre de France, 1968.
- . Dieu préfère la mort. Ottawa: Le Cercle du Livre de France, 1974.
- . La Forteresse. Ottawa: Le Cercle du Livre de France,

1971.

- . La Saison du peintre. Ottawa: Le Cercle du Livre de France, 1984.
- . La Seconde mort. Montréal: Beauchemin, 1962.
- . Tant qu'il pleuvra des hommes. Ottawa: Le Cercle du Livre de France, 1988.
- . Une affaire sociale. Montréal: Pierre Tisseyre, 1981.

Ouvrages critiques

- Berthiaume, Pierre. "Prix Esso du Cercle du livre de France et prix Jean-Beraud-Modern." Lettres Québécoises 13 (1979): 15-16.
- Herlan, James. "Francis Bossus: Une Affaire sociale." French Review 57. 1 (1983): 133-34.

Réjean Ducharme

Romans

- Ducharme, Réjean. Dévidé. Paris: Gallimard, 1990.
- . La Fille de Christophe Colomb. Paris: Gallimard, 1969.
 - . Le Ner qui voque. Paris: Gallimard, 1967.
 - . Les Enfantômes. Paris: Gallimard, 1976.
 - . L'Hiver de force. Paris: Gallimard, 1973.
 - . L'Océantume. Paris: Gallimard, 1968.

Ouvrages critiques

- Barberis, Robert. "L'Avalée des avalés: affrontement avec le mal." Maintenant 76 (1968): 121-24.
- . "Réjean Ducharme. L'Avalé de Dieu." Maintenant 75 (1968): 80-83.
- Blouin, Jean et Jean-Pierre Myette. "In Search of Réjean Ducharme." Canadian Fiction Magazine 47 (1983): 203-12.

- Bond, David J. "The Search for identity in the novels of Réjean Ducharme." Mosaic 9 2 (1976): 31-44.
- Bornstein, Josiane. "Antagonisme ethnique ou le complexe de Caïn dans l'oeuvre de Réjean Ducharme." Études Canadiennes/Canadian Studies 4 (1978): 11-17.
- . "Archaïsme et modernisme dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme." Études Canadiennes/ Canadian Studies 2 (1976): 35-37.
- Bosquet, Alain. "Une irrésistible magie: L'Avalée des avalés." Le Monde 6755 (1966): 13.
- Chassay, Jean-Francois. "La Stratégie du désordre: une lecture de textes montréalais." 93-103 in Sociologie de la littérature. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1983-84.
- Cliche, Anne Élaïne. Le Désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme). Montréal: XYZ, 1992.
- Deschamps, Nicole, et al., comps. "Ducharme par lui-même." Études Françaises 11. 3-4 (1975): 193-226.
- Dupriez, Bernard. "Ducharme et des ficelles." Voix et images du pays 5 (1972): 165-85.
- Freustié, Jean. "Deux petites filles exemplaires." Le Nouvel Observateur 100 (1966): 46-47.
- Gaugeard, Jean. "Aventure de deux orphelines." Les Lettres françaises 1251 (1968): 7.
- Godin, Jean-Cléo. "Comptes rendus: Réjean Ducharme, L'Océantume." Études Françaises 5. 1 (1969): 100-2.
- . "L'Avalée des avalés." Études Françaises 3. 1 (1967): 94-101.
- Grace, Sherrill E. "Duality and series: Forms of the Canadian Imagination." Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée 7. 4 (1980): 438-51.
- Hébert, Robert. "Sans trop mâcher les mots, percevoir." Philosophiques 11. 1 (1984): 191-202.
- Kerneau, Jean-Paul. Solitude, amour et liberté dans L'Avalée des avalés de Réjean Ducharme. Thèse de Maîtrise. Winnipeg: University of Manitoba, 1972.

- Laurent, Françoise. L'Oeuvre romanesque de Réjean Ducharme. Québec: Fides, 1988.
- Leduc-Park, Renée. Réjean Ducharme: Nietzsche et Dionysos. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1982.
- . "Repetition with a difference in Réjean Ducharme." Yale French Studies 65 (1983): 201-13.
- Lefier, Yves. "Refus et exaltation du langage dans L'Avalée des avalés." Revue de l'Université Laurentienne 2. 1 (1969): 55-58.
- Meadwell, Kenneth W. L'Avalée des avalés, L'Hiver de force et Les Enfantômes de Réjean Ducharme: Une fiction mot à mot et sa littérarité. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1990.
- . "Ludisme et clichés dans L'Avalée des avalés de Réjean Ducharme." Voix et images 41 (1989): 294-300.
- Montalbetti, Jean. "Ducharme démasqué." Les Nouvelles Littéraires 2055 (1967): 3.
- Morin, Denis J.L. "Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos." Lettres Québécoises 30 (1983): 60-61.
- Nadeau, Maurice. "Zazie du Québec." La Quinzaine Littéraire 13 (1966): 3-4.
- Pavlovic, Diane. "Ducharme et l'autre versant du réel: Onomastique d'une équivoque." L'Esprit créateur 23. 3 (1988): 77-85.
- . "Réjean Ducharme scénariste: les P(1)ans de l'illusion." Revue d'Histoire Littéraire du Québec et du Canada français 7 (1986): 85-92.
- Pavlovic, Myrienne. "Du Cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne." Études françaises 23. 3 (1988): 89-98.
- . "L'Affaire Ducharme." Voix et images 6. 1 (1980): 75-95.
- Pelletier, Claude, comp. Réjean Ducharme: Dossier de presse 1966-1981. Québec: Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.
- . Réjean Ducharme: Dossier de presse 1966-1987. Québec: Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1988.

- Petit, Jacques. "Romanciers contemporains: Réjean Ducharme: Le Nez qui voyage." Le Français dans le Monde 68 (1969): 44-46.
- Randall, Marilyn. Le Contexte littéraire: lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme. Québec: Préambule, 1990.
- Roy, Paul-Émile. Études littéraires: Germaine Guèvremont, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy. Montréal: Méridien, 1989.
- Smart, Patricia Purcell. L'Ironie et ses techniques dans les romans de Jacques Godbout, d'Hubert Aquin et de Réjean Ducharme: Thèse. Kingston: Queen's University, 1976.
- Sylvestre, Roger. "L'Avalée des avalés de Réjean Ducharme." Relations 315 (1967): 110-12.
- Vaillancourt, Pierre-Louis. "L'offensive Ducharme." Voix et images 5. 1 (1979): 177-85.
- . "Sémiologie de l'ironie: l'exemple Ducharme." Voix et Images 7. 3 (1982): 513-22.
- Vanasse, André. "Analyse de textes. Réjean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu: les mots et les choses." Voix et images 3. 2 (1977): 230-43.
- Van Schendel, Michel. "Ducharme inquiétant." in Littérature canadienne-française: Conférence J.A. de Sève. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1969.
- Wagg, Heather. "Subject and text in Réjean Ducharme's L'Avalée des avalés and Le Nez qui vole." Dissertation Abstracts International 47. 4 (1986): 1350-A.
- Whitfield, Agnès. "Les Études littéraires II: Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos de Renée Leduc-Park." Lettres Québécoises 30 (1983): 60-61.

Jeanne Hyvrard

Romans

- Hyvrard, Jeanne. La Baisure suivie de Que se partagent encore les eaux. Paris: Des Femmes, 1985.
- . La Meurtritude. Paris: Minuit, 1977.

- . Le Corps défunt de la comédie, traité d'économie politique. Paris: Seuil, 1982.
- . Les Doigts du figuier. Paris: Minuit, 1977.
- . Mère la mort. Paris: Minuit, 1976.

Ouvrages critiques

- Freud, Jean. "Soleil noir: si chacun récupérait son vrai langage, celui qu'on interdit à l'école, serait-il guéri?." Le Nouvel Observateur 571 (1975): 71-72.
- Gavard-Perret, J.-P. "Jeanne Hyvrard: Les Prunes de Cythère, Mère la mort." Esprit 10 (1976): 475-76.
- . "Les Doigts du Fiquier, La Meurtritude par Jeanne Hyvrard." Esprit 11 (1977): 128-29.
- Henkels, Robert M. "Jeanne Hyvrard: Les Prunes de Cythère." The French Review 50. 1 (1976): 371-72.
- Hyvrard, Jeanne. "La Contrelangue." La Quinzaine littéraire 436 (1985): 37-8.
- Le Clézio, Marguerite. "Mother and Motherland: the Daughter's Quest for Origins." Stanford French Review 5. 3 (1981): 381-89.
- Moscovici, Marie. "Un langage décolonisé." Critique 347 (1976): 375-80.
- Reid, Martine. "Jeanne Hyvrard." Yale French Studies (Special Issue: "After the Age of Suspicion: The French Novel Today", 1988): 317-321.
- Verthuy-Williams, Mair et Jennifer Waelti-Walters. Jeanne Hyvrard. Amsterdam: Rodopi B.V., 1988.
- Waelti-Walters, Jennifer. "He Asked for Her Hand in Marriage - or the Fragmentation of Women." New York Literary Forum 8-9 (1981): 211-22.
- . " 'Ils ont fait de moi la mort': la mère de l'oeuvre de Jeanne Hyvrard." Études littéraires 17. 1 (1984): 117-29.
- . "La Pensée fusionnelle et la pensée séparatrice chez Jeanne Hyvrard." Mosaïc 19. 4 (1986): 145-57.
- . "The Body Politic: Le Cercan and Les Prunes de Cythère".

Dalhousie French Studies 13 (1987): 71-76.

---. "Transnational Thought: Michel Butor et Jeanne Hyvrard." Dalhousie French Studies: De Duras et Robbe-Grillet à Cixous et Deguy 17 (1989): 85-92.

Waelti-Walters, Jennifer, comp. Jeanne Hyvrard: La Langue de l'avenir. Victoria: APFUC et les auteures, 1988.

Gabrielle Poulin

Romans

Poulin, Gabrielle. Cogne la caboche. Montréal: Stanké, 1979.

---. La Couronne d'oubli. Ottawa: Prise de parole, 1990.

---. Un cri trop grand. Montréal: Bellarmin, 1980.

Ouvrages critiques

Beaudoin, Réjean. "Tristes mensonges et roman gai." Canadian Literature 104 (1985): 131-32.

Boivin, Aurélien. "Romans du pays, 1968-1979." Québec français 40 (1980): 15-16.

Hamel, Réginald. et John Hare. Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du nord. Éditions Fides, 1989.

Jones, Grahame C. "La Recherche de la liberté chez les héroïnes de Gabrielle Poulin." Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français 12 (1986): 265-78.

Laurin, Michel. "Poulin (Gabrielle): Les Mensonges d'Isabelle." Nos Livres 15. 5608 (1984): 44-45.

Marcotte, Gilles. "La rêveuse et le macho..." Actualité 9 (1984): 86.

Poulin, Gabrielle. "Le testament d'un grand romancier." Lettres québécoises 37 (1985): 11-12.

Varnasse, André. "Romans du pays, 1968-1979." Lettres québécoises 19 (1980): 80.

Nathalie Sarraute

Romans

- Sarraute, Nathalie. Disent les imbéciles. Paris: Gallimard, 1976.
- . Entre la vie et la mort. Paris: Gallimard, 1968.
- . Le Planétarium. Paris: Gallimard, 1959.
- . Les Fruits d'or. Paris: Gallimard, 1963.
- . L'Usage de la parole. Paris: Gallimard, 1980.
- . Martereau. Paris: Gallimard, 1953.
- . Portrait d'un inconnu. Paris: Gallimard, 1956.
- . Théâtre: Elle est là. - C'est beau. - Isma. - Le mensonge. - Le silence. Paris: Gallimard, 1978.
- . Tropismes. Paris: Minuit, 1957.
- . Tu ne t'aimes pas. Paris: Gallimard, 1989.

Ouvrages critiques

- Alazet, Bernard. "Nathalie Sarraute à Cerisy-la-Salle." Revue des Sciences Humaines 93. 217(1) (1990): 163-6.
- Bastiaenen, Étienne, Jean-Jacques Didier et Geneviève Bergé. Nathalie Sarraute, Marcel Arland, Jacques de Bourbon-Busset. Bruxelles: Didier Hatier, 1986.
- Besser, Gretchen R. "Sarraute on Childhood - Her Own." French Literature Series: Autobiography in French Literature 12 (1985): 154-61.
- Bianciotti, Hector. "Nathalie: hors les mots." Le Nouvel Observateur 1047 (1984): 11.
- Bouillier, Henry. "Enfance de Nathalie Sarraute." Commentaire 9. 34 (1986): 359-60.
- Britton, Celia. "The Self and Language in the Novels of Nathalie Sarraute." The Modern Language Review 77. 3 (1982): 577-84.
- Brulotte, Gaetan. "Le Gestuaire de Nathalie Sarraute." Revue des Sciences Humaines 93. 217(1) (1990): 75-95.

- . "Tropismes et sous-conversation." L'Arc 95 (1984): 39-54.
- Calin, Françoise. La Vie retrouvée: Étude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute. Paris: Lettres Modernes Minard, 1976.
- Clavel, André. "Sarraute: Nathalie à la poursuite de Natacha." Les Nouvelles Littéraires 2887 (mai 1983).
- Clayton, Alan J. "Coucou... attrapez-moi..." Revue des Sciences Humaines 93. 217(1) (1990): 9-22.
- . Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture. Paris: Lettres Modernes, 1989.
- Ducout, Françoise. "Le Nouveau Roman: vingt-cinq ans après." L'Arc 95 (1984): 71-5.
- Finch, Alison et David Kelley. "Propos sur la technique du roman." French Studies: A Quarterly Review 39. 3 (1985): 305-15.
- Forrester, Viviane. "Portrait de Nathalie." Magazine Littéraire 196 (1983): 18-21.
- Kaiser, Grant E. "Interview de Nathalie Sarraute." Roman 20-50: Revue d'étude du roman du XXe siècle 4 (1987): 117-27.
- Knapp, Bettina L. "Nathalie Sarraute and the War of the Words." Modern Philology 81. 3 (1984): 326-28.
- Lejeune, Philippe. "Paroles d'enfance." Revue des Sciences Humaines 93. 217(1) (1990): 23-38.
- Minogue, Valérie. "Childhood: by Nathalie Sarraute." The Modern Language Review 81. 1 (1986) 215-16.
- . "Le Cheval de Troie. A propos de Tu ne t'aimes pas." Revue des Sciences Humaines 93. 217(1) (1990): 153-61.
- . "Nathalie Sarraute's Enfance: from Experience of Language to the Language of Experience." 209-24 in Gibson, Robert. Studies in French Fiction in Honour of Vivienne Mylne. Valencia: Grant & Cutler Ltd, 1988.
- Morot-Sir. "L'Art des pronoms et le nommé dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute." Romantic Review 72. 2 (1981): 204-14.
- O'Callaghan, Raylene L. "Reading Nathalie Sarraute's Enfance: Reflections on Critical Validity." Romance Review 80. 3

(1989): 445-61.

---. "Voice(s) in Nathalie Sarraute's Enfance." New Zealand Journal of French Studies 9. 1 (1988): 83-94.

Pierre, Jean. "L'Écrivain en miroir." Revue des Sciences Humaines 93. 217(1) (1990): 59-73.

Raffy, Sabine. "Les Faux vrais meurtres de Martereau." Revue des Sciences Humaines 93. 217(1) (1990): 49-58.

---. Sarraute romancière: Espaces intimes. New York: Peter Lang, 1988.

Robbe-Grillet, Alain. "Sous les tropismes." Magazine Littéraire 196 (1983): 16-17.

Rousseau, François-Olivier. "Une Enfance." Magazine Littéraire 196 (1983): 25-26.

Rykner, Arnaud. "Des tropismes de l'acteur à l'acteur des tropismes." Revue des Sciences Humaines 93. 217(1) (1990): 139-47.

---. Nathalie Sarraute. Paris: Seuil, 1991.

Sheringham, Michael. "Ego redux? Strategies in New French Autobiography." Dalhousie French Studies: De Duras et Robbe-Grillet à Cixous et Deguy 17 (1989): 27-35.

Smyth, Edmund J. "Sarraute's Enfance and the Rhetoric of the 'Ressenti'." French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement 18 (1986): 11-13.

Tison-Brown, Micheline. "Lui et eux ou Les Gardiens de l'ordre." Revue des Sciences Humaines 93. 217(1) (1990): 97-111.

Van Roey-Roux, Françoise. "Enfance de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie." Études Littéraires 17. 1 (1984): 117-29.

Vercier, Bruno. "(Nouveau) Roman et Autobiographie: Enfance de Nathalie Sarraute." French Literature Series: Autobiography in French Literature 12 (1985): 162-70.

Went-Daoust, Yvette. "Enfance de Nathalie Sarraute ou le pouvoir de la parole." Les Lettres Romanes 41. 4 (1987): 337-50.

Jacques SavoieRomans

Savoie, Jacques. Le Récif du prince. Montréal: Boréal, 1986.

---. Raconte-moi Massabielle. Moncton: Acadie, 1979.

Ouvrages critiques

Hamel, Réginald et John Hare. Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord. Montréal: Éditions Fides, 1989.

Hébert, Pierre. "Romans." University of Toronto Quarterly 54. 4 (1985): 338-47.

Laurin, Michel. "Les Portes Tournantes, de Jacques Savoie." Nos Livres 15. 5669 (1984): 3-5.

---. "Savoie (Jacques): Les Portes Tournantes." Nos Livres 15. 5702 (1984): 27.

Marcotte, Gilles. "La preuve d'un joli talent d'écrivain." L'Actualité 9 (1984): 132.

Milot, Louise. "Le Récif du Prince de Jacques Savoie." Lettres Québécoises 43 (1986): 21-23.

---. "Les Portes Tournantes de Jacques Savoie." Lettres Québécoises 35 (1984): 17-18.

Viau, Robert. "Jacques Savoie: une histoire de coeur." Lettres Québécoises 62 (1991): 9-11.

---. "Raconte-moi Jacques Savoie." Études en littérature canadienne 16. 1 (1991): 36-53.